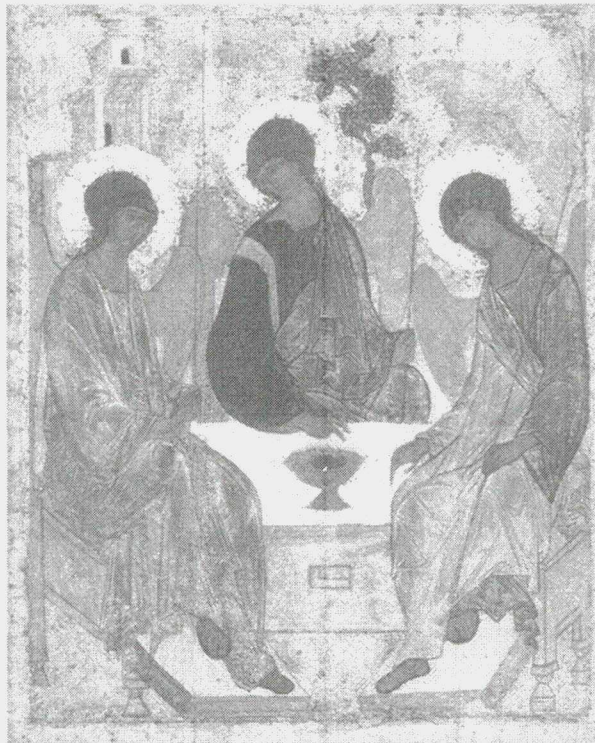


Szegedi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Orosz Irodalom PhD. Program  
Régi orosz Irodalom és Kultúra

*Andrej Rubljov alakja a középkori orosz kultúrában és Andrej  
Tarkovszkij filmjében*



2006

Témavezető:  
*Dr. habil Lepahin Valerij*  
*egyetemi docens*

Készítette:  
*Fresli Mihály*  
*Orosz Irodalom PhD. Program*





Bevezetés .....	3
1. KEZDETEK.....	8
1.1. Szakirodalmi feldolgozás .....	8
1.1.1. <i>Rubljov</i> értelmezések .....	10
1.1.2. Életrajzi dokumentumok és visszaemlékezések.....	28
1.1.3. A <i>Rubljov-al</i> kapcsolatos újságcikkek interjúk.....	30
2. ÉS UTAK.....	33
2.1. Az <i>Andrej Rubljov</i> keletkezéstörténete .....	33
2.1.1. Az archívum .....	33
2.1.2. Az 1960-a évek, a cenzúra és a pártgépezet.....	35
2.1.3. A film keletkezéstörténete.....	46
2.1.3.1. A kezdet .....	46
2.1.3.2. A váltás – 1963 .....	60
2.1.3.3. A gyártás kezdete – 1964. május .....	80
2.1.3.4. A rendezői forgatókönyv – 1964. november .....	84
2.1.3.5. A forgatás kezdete - 1965. április .....	90
2.1.3.6. Az összeomlás – 1966.....	101
2.1.3.7. A forgatási időszak vége - 1966. március.....	105
2.1.3.8. A gyártási munkálatok befejezése - 1966. július .....	108
2.1.3.9. A végkifejlet .....	121
2.2. Az <i>Andrej Rubljov</i> elemzése .....	128
2.2.1. A csepűrágó 1400.....	140
2.2.2. Feofán 1401.....	145
2.2.3. Szenvedélyek Andrej körül 1406.....	163
2.2.4. Az ünnep 1408 .....	165
2.2.5. Az Utolsó ítélet 1408 .....	170
2.2.6. Rajtaütés 1408.....	179
2.2.7. A hallgatás 1412.....	185
2.2.8. A harang 1423 .....	187
3. Összefoglalás, következtetések, javaslatok .....	205

## Bevezetés

### *Egy új középkor hajnalán*

Nyikolaj Bergyajev már a XX. század első felében „Az új középkor”<sup>1</sup> címen publikált írásában a történelem kerekének forgásán és a jövő lehetőségein elmélkedve azt az elméletet tárta olvasói elé, hogy az emberi társadalom egy új – politikailag az előzőtől független – középkor hajnalához érkezett. Véleménye szerint az egyes történelmi események – bár mindig a megelőző korszakokban gyökereznek és kauzális kapcsolatban állnak egymással - a fejlődés cirkularitása folytán ismét feltűnnek.

Modern kultúránk hanyatlását éppen most éljük meg, amely – mondja Bergyajev – életre keltette a szocializmust és a kapitalizmust, azokat a politikai rendszereket, amelyek közös alapon – az individualizmus, a társadalom atomizációja, a lelki értékek semmivé tétele, a technicizmus és az életvitel tempójának mérhetetlen felgyorsulása révén – gyökereznek az emberi kultúrában:

*„A szocializmus csupán az ipari-kapitalista rendszer továbbfejlődése, a benne foglaltak végletes megnyilvánulása és azok társadalmi kiteljesedése. A szocialisták átvették a burzsoá-kapitalista rendszer materializmusát, istentelenségét, felületes népművelését, a lélek és a lelki élet iránti ellenséges érzést, az élet sikerek és kielégítetlen vágyak iránti szomjúhozását, az egoista érdekérvényesítés harcát és a belső összpontosításra való képtelenséget. Mind a kapitalizmus, mind pedig a szocializmus a lelki-művészet hanyatlásával és megsemmisülésével, a lélek elapadásával jár együtt az emberi társadalomban. Mindketten a lélek negációjában gyökereznek, mint az Istentől és az élet lelki középpontjától való eltávolodás hosszú történelmi útjának eredményei.”<sup>2</sup>*

A szerző úgy véli, egy olyan új középkor köszönt majd ránk, ami ugyan nem lesz a Középkor pontos mása, mégis következik majd abból: benne gyökerezve bizonyos elemeit szervesen magába olvasztva. Ebben az új középkorban aztán, mivel az uralkodó társadalmi rendszerek elfojtják az egyén individualizmusát, az emberek az emocionális és kulturális hiátus betöltésének reményével visszatérnek majd egy középkori hittel és érzékenységgel teli közegbe. Az egyén immár belefárad az őt körülvevő világ formális formátlanságába és erőltetett racionalizmusába:

*„Ez a középkorban volt érdekes. Amikor voltak boszorkányok, kísértetek, törpék... Minden háznak megvolt a maga szelleme, minden templomban isten lakott... Az emberek fiatalok voltak, érti? Most viszont minden negyedik ember öreg. Unalmas ez, angyalom. Ó, de unalmas!”<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Бердяев, Н.А.: Смысл истории \* Новое Средневековье. Москва, 2002.

<sup>2</sup> Бердяев 2002 : 237

<sup>3</sup> Sztrugackij, A. és Sztugackij, B.: Piknik az árokparton, Stalker. Bp., 1984. 203. p.

Ezek a gondolatok inspiráltak arra évekkel ezelőtt, hogy behatóbban foglalkozni kezdjek a középkori orosz kultúra és a XX. századi filmművészet lehetséges kapcsolatával. A téma kiválasztásában fontos szerepet játszott az a tény is, hogy 2002-ben ünnepeltük Andrej Tarkovszkij születésének 70. évfordulóját. A nevezetes dátum felrázta a világ filmtörténetét, és a Tarkovszkij-kutatás reneszánszát indította el. Egymás után jelentek meg Oroszországban a rendezővel kapcsolatos memoárok, újságcikkek, művészetével foglalkozó kötetek.

Dolgozatom egyik alapvető célja, hogy feltárja a középkori orosz kultúra azon elemeit, amelyek a századokon átívelve megjelennek a XX. századi filmrendező, Andrej Tarkovszkij Rubljovról szóló filmjében. Ehhez szorosan kapcsolódik második kiemelt célom: a MOSZFILM Filmstúdió archívumának egészében eddig egészében még feltáratlan anyaga segítségével rekonstruálni a film keletkezéstörténetét, különös figyelmet fordítva az elemzés során a nehezen értelmezhető jelenetek kérdésére.

A keletkezéstörténet összeállítása során megkísérlem ütköztetni illetve támogatni – lábjegyzetekben idézve - a MOSZFILM dokumentumait a Szovjetunió ideológusai és teoretikusai által publikált írásokkal annak érdekében, hogy azok még teljesebben beágyazhatók váljanak a kor kultúrszövetébe.

A célkitűzésből látható, hogy a vizsgálat elsősorban kultúrtörténeti vonatkozású, nem sorolható be egyértelműen a filmtörténet, a vallástörténet vagy az irodalomtörténet keretei közé. Andrej Rubljov alakjának ilyen átfogó elemzése az említett tudományterületek szintetizáló megközelítését kívánja. Ennek érdekében a művész alakját a lehető legtöbb nézőpontból vizsgálom, hogy az így kapott kultúr-szeletekből végül összeálljon egy eddig még feltáratlan Rubljov-kép.

A munka során a következő kérdésekre szeretnék választ kapni:

1. A XIV.-XV. századi orosz kultúra mely elemei illeszkedtek be szervesen a XX. századi kultúrába?
2. Találunk-e kontinuitást a középkor- és napjaink kultúrája között?
3. Milyen filmet szeretett volna elkészíteni Andrej Tarkovszkij a középkor neves ikonfestőjéről, a Szentháromság ikon megalkotójáról?
4. A 60-as évek Szovjetuniójában a vezetés milyen eszközökkel irányította a filmgyártást, és ezek segítségével milyenné formálódott a filmben a XV. századi szerzetes-ikonfestő alakja Tarkovszkij kezdeti elképzeléseihez képest?

5. Végül pedig, a MOSZFILM Filmstúdió *Rubljov*-val kapcsolatos archív – és eddig nagyrészt nem publikált - dokumentumainak feldolgozását követően, rekonstruálható-e a film teljes keletkezéstörténete?

Kezdeti lépésként a disszertáció első részében megismerkedünk az *Andrej Rubljov*-val foglalkozó szakirodalmi anyaggal. Ennek segítségével átfogó képet kapunk a filmmel kapcsolatos kutatás jelenlegi helyzetéről, a dolgozatom számára legfontosabb szerzők munkáiról.

Az értekezés második részét kizárólag Andrej Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjének szenteltem. Ez a rész a MOSZFILM archívumának *Rubljov*-val kapcsolatos dokumentumainak vizsgálatával foglalkozik. A dokumentumok feldolgozási módszerének az összehasonlító elemzést választottam. Ennek segítségével a film keletkezéstörténete szempontjából releváns dokumentumok tételes vizsgálatával és módszeres összehasonlításával – szükséges esetben kereszthivatkozásokkal – rekonstruálom a filmtörténeti eseményeket.

Ezt követően hasonlítom össze a kész filmet az alapjául szolgáló eddig egyetlen magyar nyelven publikált forgatókönyvvel. Az elemzés során kitérek a középkori orosz kultúra azon elemeinek tárgyalására is, amelyek közvetlenül vagy közvetve kapcsolódnak Andrej Rubljov alakjához és a róla készült filmhez.



Igen komplex feladattal állunk tehát szemben: megismerve a film keletkezéstörténetét, meg kell találni azokat a pontokat, amelyek szervesen kapcsolódnak a XV. század alapvetően egyházi kultúrájához egy mélyen vallásellenes ideológia rendszer ellenőrzése alatt készült filmben. A helyzetet tovább nehezíti, hogy a rendező filmi kifejezőrendszere rendkívül összetett. A rendező „zsenijét” a kommunikációelmélet klasszikus alapmodelljében (feladó – üzenet – vevő) csak nehezen és meglehetősen pontatlanul lehet meghatározni.

A feladatot tovább bonyolítja az a tény, hogy míg egyes teoretikusok – mint Christian Metz – kétségbe vonják egy egységesen leírható filmnyelv létezését, addig mások – mint Ju. M. Lotman – határozottan kiállnak az önálló filmnyelv létezése mellett.

Metz filmelméleti munkájában<sup>4</sup> abból az axiómából indul ki, hogy nem beszélhetünk egységes, átfogó és minden alkotásra kiterjedő filmnyelvről, mivel a művek rendkívüli változatossága és sokszínűsége nem foglalható egy egységes nyelv kereti közé. Megítélése szerint helyesebb filmi nyelvről beszélnünk, amit kódok illetve alkódok rendszere alkot. Úgy véli, hogy a film, a festészet és az irodalom, bár megközelítően hasonló kódokkal operál, mégis különálló nyelvrendszert alakít ki.<sup>5</sup> Az interakció eredményeként megszülető filmeket pedig nem lehet egyetlen kód különböző közléseiként felfognunk. Ebből következően minden film sok kódot használ, ám ezek mennyisége nem áll kauzális összefüggésben az alkotás művészi színvonalával.

A szerző a filmi kódokat két nagy csoportra osztja fel: *általános* (valamennyi filmben fellelhető) és *sajátos* (csak bizonyos filmekre, alkotókra, irányzatokra illetve műfajokra jellemző) filmi kódokra. Klasszifikációja szerint léteznek ezen kívül *nem filmi* kódok is, amelyek befolyásolják az alkotás folyamatát. Ilyenek például a filmet legyártó ország politikai berendezkedése, a rendező szocializációjának jellege és foka, az adott társadalomban értékesnek tartott viselkedésminták illetve értékek.<sup>6</sup>

Lotman ezzel szemben egy olyan egységes filmnyelv mellett száll síkra, amelynek diszkrét alapegysége a filmkép.<sup>7</sup> Értelmezésében ez az alapvető egység képes arra, hogy az eseményeket egy időbeli mondattal úgy írja le, hogy a képek között szintagmatikus kapcsolatot hoz létre. Az alapvető jelentéshordozó számára a kép, amely esetében a leghangsúlyozottabb szemantikai viszony a jel és a jelölt kapcsolata válik. Ebből következően a film egy a feladó (rendező) által kódolt, szó és kép szintéziséből álló szintagmatikus textus.

A filmelbeszélés rendszerén belül Lotman szerint a néző által felfogott vizuális jel a következőt feltételezi: a filmen látott kép-ikon és annak életbeli megfelelőjének *felismerését*, a látott kép-ikon és valamilyen más kép *összevetését*, végül a látható kép ikon *önmagával való összevetését* egy másik idősíkból.<sup>8</sup>

Ezen összefüggések vizsgálatán túl – tekintettel arra, hogy az ikonfestészet kiemelt fontossággal bír munkánkban – feltétlenül ki kell emelnünk Valerij Lepahin munkáját, aki tovább viszi a jel és a jelölt viszonyának értelmezését egy magasabb, művészeti ágak közötti síkra. Vizsgálatai során ráirányítja a figyelmet az ikonfestészet

---

<sup>4</sup> Metz, Ch.: Válogatott tanulmányok. Bp., 1978.

<sup>5</sup> Metz 1978 : 51

<sup>6</sup> u.o. 90. p.

<sup>7</sup> Lotman, J.M.: Filmszemiotika és filmesztétika. Bp., 1977. 35. p.

<sup>8</sup> Lotman 1977 : 61

és az irodalom, az ikonfestészet és a képzőművészet kölcsönös egymásra hatásának szélesebb értelemben vett lehetőségeire.<sup>9</sup>

Az *Andrej Rubljov* végső értékelése során végül ki fogunk térni azon különbségtételre is, hogy a megszületett alkotás Arisztotelésznek a *Poétiká*-ban lefektetett osztályozási rendszere alapján a *mimetikus* (a film egy már megtörtént esemény leképezéseként értelmeződik) vagy a *diegetikus* (az alkotás a rendező „világnézetét” tolmácsolja a hősök által) elbeszélésekkel rokonítható-e?

A látható nehézségek ellenére, mégis megkísérlem ezen elméletek tükrében behatárolni Andrej Tarkovszkij sajátos filmi kifejezésformájának alapvető vonásait. Természetesen a film globális nyelvének átfogó vizsgálata nem képezi vizsgálatunk tárgyát, úgy vélem azonban, hogy a fent említett szerzők filmelméleti nézeteinek bizonyos értelmű vegyítésével megtaláljuk majd a Tarkovszkij zsenijéhez vezető utat.



---

<sup>9</sup> Лепехин, В.: Основные принципы корреляции между текстом и иконой. In honorem CAROLINI GADANII sexagesimi natalis dedicatur. Szombathely, 2003. 247-256. p.; Лепехин, В.: Икона и слово икона и текст икона и литература. VI. Mezdunarodni slavistički dani. VI: Nemzetközi Szlavisztikai Napok. Knjiga 3/2. Sambotel – Pečuh, 1998. 34-49. p.

## 1. KEZDETEK

### 1.1. Szakirodalmi feldolgozás

Az *Andrej Rubljov* Tarkovszkij talán egyik legnépszerűbb alkotása.<sup>10</sup> Ezért méltán várnánk azt, hogy a filmről és a rendezőről nagy számú *tudományos igény*vel megírt szakirodalmi anyag, elemzés, visszaemlékezés jelent meg. Paradox módon azonban ez nem így van. A rendező hírnevéhez és az alkotás – amit 1995-ben Jugoszláviában a világ tíz legjobb filmje közé választottak – horderejéhez képest a kapcsolódó színvonalas szakirodalmi anyag száma rendkívül csekély.

Ennek több oka is van. Egyrészt, Tarkovszkij nem tartozik azon könnyen interpretálható alkotók közé, akinek a műveiről kellő szakmai felkészültség hiányában érdemben lehet nyilatkozni. Másrészt, a *Rubljov* a Szovjetunióban évekig a „polcon pihent”. Ez alatt az idő alatt a rendező hazájában nem készült róla színvonalas elemzés, és csak a 70-es évek elején, a szovjet ősbemutatót követően kezdtek el intenzívebben foglalkozni vele a sajtóban és a szakmai folyóiratokban. Ezt a helyzetet tovább súlyosbította, hogy a MOSZFILM archívuma, ami hiteles információkkal szolgálhatott volna a filmről, az 1980-as évek végéig hozzáférhetetlen volt a kutatók számára.

Az ezredforduló Tarkovszkij új „reneszánszát” hozta, ami a róla szóló írások nagy számú megjelenését eredményezte. Jelen fejezetben áttekintjük a *Rubljov*-val foglalkozó anyagokat, megismerkedünk a film – sokszor egymásnak ellentmondó – értelmezésével.

Az *Andrej Rubljov*-ról szóló forrásokat tematikájuk alapján három nagy csoportra oszthatjuk fel. Az első csoportba azon művek tartoznak, amelyek a film elemzésével, értelmezésével foglalkoznak. Ezek az írásművek általában a rendező teljes életútjának feldolgozását és filmjeinek tételes elemzését tartalmazzák egy egységes értelmezési lánc mentén.

A második csoportot azon források képezik, amelyekben életrajzi dokumentumokat, visszaemlékezéseket találunk a rendező munkatársainak, családtagjainak tollából. Ezekben nem konkrét elemzést kapjuk a filmnek, hanem vagy

---

<sup>10</sup> Kovács és Szilágyi: Tarkovszkij az orosz film sztalkere. Bp., 1997. 119. p. A könyv a szerzőpáros *Medvetánc*-ban publikált tanulmányának átdolgozása és kibővítése. Lásd még: Kovács A. B. és Szilágyi Á.: Tarkovszkij az orosz film Stalkere. Medvetánc, 1985.



apróbb életrajzi motívumokkal bővül az általunk ismert Tarkovszkij kép, vagy a *Rubljov* keletkezéstörténetét gazdagíthatjuk a belőlük merített érdekes információkkal.

A harmadik csoportba azok az írások tartoznak, amelyek – sokszor csak egy rövid „kedvcsináló” újságcikk formájában – a film gyors és felületes megismerését illetve rövid elemzését célozzák meg. Ezen kívül ebbe a csoportba sorolhatók még a Tarkovszkij interjúk és a rendező különböző filmes folyóiratokban publikált filmelméleti írásai is.



### 1.1.1. Rubljov értelmezések

Az *Andrej Rubljov* Tarkovszkij egyik korai alkotásának tekinthető. A mű történeti váza a következőképp foglalható össze:

A rendező a neves XV. századi ikonfestő mestert - Andrej Rubljovot - életének egy rövid szakaszán kíséri el, abban az időszakban, amikor a XIV. – XV. század fordulóját követően a művész elhagyva a Szentháromság kolostorát és Moszkvába indul. Az úton vele tartanak szerzetes-testvérei: Danyiil és Kirill. Moszkvába érkezve a mesterek találkoznak a már a városban dolgozó Feofán Grekkel, aki meghívja Rubljovot egy közös munkára a moszkvai Kreml Angyali üdvözlét székesegyházának kifestésére. E munka után Rubljov Danyiillal Vlagyimir városába megy, hogy ott 1408-ban kifesse az Uszpenszkij-székesegyházat. A munka végeztével a várost mongol seregek felgyújtják, az ostrom alatt Rubljov emberölést követ el. Az események hatására alkotói válságba jut és hallgatási fogadalmat tesz. Újra alkotni csak a film végén Boriszka a kis harangöntő fiú hatására kezd, ekkor festi élete legnagyobb műveit, többek között a híres Szentháromság ikonját.

Elsőként ismerkedjünk meg azokkal az anyagokkal, amelyek a film egészének elemzését tűzték ki célul, nem egyszer az egész tarkovszkij-i életmű tükrében.<sup>11</sup> A források közül három tűnik ki kellő szakmai felkészültségével és alaposságával: Nyehorosev könyve, Jevlampijev filozófiai alapokon nyugvó műve és a Kovács-Szilágyi szerzőpáros írása. A továbbiakban ezzel a hárommal foglalkozunk részletesen.

Az első általunk vizsgált szerző – Nyehorosev – a film irodalmi forgatókönyvéből kiindulva közelítette meg az alkotást.<sup>12</sup> A szerző felismerve azt, hogy a film története egy laza időrendi vázra van alapozva, valamint azt, hogy az egyes epizódokat csak az ikonfestő személye, valamint a vele kapcsolatos események fűzik egységes egésszé, megvizsgálja azokat a részleteket, amelyek az alkotás történelmi

---

<sup>11</sup> Az ebbe a csoportba tartozó forrásmunkák: Евлампиев, И.: Художественная философия Андрея Тарковского. Санкт-Петербург, 2001.; Салынский Д.: Канон Тарковского. Киноведческие записки 2002/56.; Филиппов С.: Теория и практика Андрея Тарковского. Киноведческие записки 2002/56. Ципоркина, И.: «Утоли моя печали»: интеллигенция и кинематограф Андрея Тарковского. In. Секиринский, С.С.: История страны история кино. Москва, 2004. 431-459. p.; Нехорошев, Л.: „Андрей Рублев” : спасение души. In. Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002. 85-137. p.; Анинский, Л.: Апокалипсис по «Андрею». In. Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002. 137-161. p.; Волкова, П. Д.: Андрей Тарковский. Москва, 2002.; Kovács A.B. és Szilágyi: Tarkovszkij az orosz film sztalkere. Вр., 1997. 81-121. p.; Nemes K.: A szovjet film hat évtizede. Вр., 1977. 233-235. p.

<sup>12</sup> Нехорошев, Л.: „Андрей Рублев” : спасение души. In. Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002.

„hiteltelenségét” bizonyítják: vlagyimir városának elfoglalásának kronologikus pontatlanságát, a fejedelmek és a közöttük fennálló konfliktus egybevetését a történelmi tényekkel.<sup>13</sup>

A szerző írásának egy különálló részében vázlatosan áttekinti a film keletkezésének történetét a 60-as évek tükrében.<sup>14</sup> Ezirányú megállapításai meglehetősen általános érvényűek és csak egy-egy részlet megvilágítását szolgálják. A forgatókönyv és a film egybevetése kapcsán kifejti, hogy a végleges alkotásban a forgatókönyv lényeges lerövidítését tapasztaljuk, majd azon véleményének ad hangot, miszerint ezek a film hasznára váltak, és a lerövidített alkotás Tarkovszkij rendezői elképzeléseinek legteljesebb megvalósulását jelenti:

*„Az Andrej passió<sup>15</sup> című alkotásban találjuk a legtöbb lényegi különbséget a film és a forgatókönyv között, ám ez a filmváltozat csupán a munka egyik állomásának tekinthető. ...Ebben az értelemben jelentősége a Tarkovszkij-életmű feltárásakor – felbecsülhetetlen. A rendező úgy viszonyult az Andrej Rubljov-hoz, mint rendezői elképzeléseinek legpontosabb megtestesüléséhez. Akárhogyan is, de én nem hallottam tőle egyetlen sajnálkozó szót sem arra vonatkozóan, hogy az ő kedves filmje „meg lett vágva”, tönkre lett téve; nem említette – amennyire én emlékszem – az Andrej passió-t sem a nézőkkel folytatott eszmecsereken, sem a számtalan interjúban, amit nálunk és külföldön adott.”<sup>16</sup>*

Andrej Rubljov figurája kapcsán Nyehorosev felhívja a figyelmet arra, hogy a forgatókönyvben és a filmen látható alak lényegesen különbözik egymástól: a forgatókönyvben egy pozitív magabiztos hőst látunk, szemben a filmbéli bizonytalan fiatal szerzetessel<sup>17</sup>:

*„Rubljov számára, amint azt a filmben is látjuk, az Istenre irányuló szeretet túlságosan elméleti, könyvszagú eszme. ...ő saját maga kutatja fel az igazságot és ezért az Istenre irányuló szeretetét az emberek szeretete váltja fel. Ezért látja a Golgotán Krisztust egy muzsik képében...”<sup>18</sup>*

Második elemzett szerzőnk – Jevlampijev – vizsgált munkájában elsősorban filozófiai oldalról közelítette meg Tarkovszkij filmjeit.<sup>19</sup> Megkísérelte azt, hogy miközben a rendező alkotásainak egy minél átfogóbb értelmezését adja, belehelyezze

---

<sup>13</sup> Нехорошев 2002 : 88

<sup>14</sup> u.o. 94-95 p.

<sup>15</sup> A magyar szakirodalomban pontatlanul szerepel a *Szenvedélyek Andrej körül* cím, amint erre Dr. Geréb Anna felhívta a figyelmemet. Az ő javaslatára az *Andrej passió* elnevezést támogatom (Страсти по Андрею). Megjegyzendő továbbá, hogy ez volt a film első változatának címe is.

<sup>16</sup> Нехорошев 2002 : 97

<sup>17</sup> Нехорошев 2002 : 119

<sup>18</sup> u.o. 121. p.

<sup>19</sup> Евлампиев, И.: Художественная философия Андрея Тарковского. Санкт-Петербург, 2001.

őket az orosz filozófiai tradíció főbb vonulatába. Könyvében, az *Andrej passió* elemzésének eredményei alapján próbál általános érvényű összefüggéseket találni a Tarkovszkij életműben.

A Kovács és Szilágyi szerzőpáros 1997-ben megjelent könyvében<sup>20</sup>, Tarkovszkij teljes filmes életművének feldolgozására vállalkozott: megkísérelték elhelyezni a *Rubljov*-ot a többi Tarkovszkij film között, feltárni a műveket összefűző egységes gondolatrendszert. Ennek során egy általános bevezető és alapkoncepció kifejtése után<sup>21</sup> könyvük negyedik fejezetében<sup>22</sup> részletesen is foglalkoztak a film elemzésével. Tekintettel a mű terjedelmére, mi csupán a film elemzésével foglalkozó fejezetet tekintjük át részletesen.

A szerzőpáros az *Andrej Rubljov* elemzése kapcsán elengedhetetlenül fontosnak véli, hogy rámutasson Rubljov és Hamlet párhuzamára. Véleményük szerint a hamleti figura a rendező több filmjében is felbukkan, a különbség Tarkovszkij és Shakespeare között azonban abban rejlik, hogy az orosz rendező műveiből hiányzik a főhőst körülvevő intrika, valamint Tarkovszkij nem képes a hős körüli világot sivár börtönként ábrázolni.<sup>23</sup>

Elemzésükben elsőként az elbeszélés szerkezetét vizsgálják. Egy rövid áttekintést követően rámutatnak arra a Nyehorosev által is említett tényre, hogy a filmnek nincs egységes cselekménye. A különálló epizódok csupán laza láncolatot alkotnak, amelyet Rubljov személye köt össze. Ezt követően végzik el a film főbb jeleneteinek csoportosítását. A felosztás alapja, hogy az említett képsorok Rubljov lelki fejlődésének fordulópontjait jelentik-e?

Úgy vélik, Rubljov lelki útjának cselekményben is megnyilvánuló fordulópontjait a következő események jelentik: Feofán meghívása, a vlagyimiri templom festése, az emberölés, a harangöntés. Ezzel szemben Rubljov lelki vívódásában közvetlenül szerepet nem játszó részletek a következők: a kobzos epizódja, Kirill távozása, a pogány ünnep, a kőfaragók megvakítása és a lány szökése. Ezen pontokon az ikonfestő csupán az események passzív résztvevője, „sodródik” a

---

<sup>20</sup> Kovács A.B. és Szilágyi: Tarkovszkij az orosz film sztalkere. Bp., 1997.

<sup>21</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 5

<sup>22</sup> u.o. 81-121. p.

<sup>23</sup> u.o. 83. p.

cselekménnyel.<sup>24</sup> Ugyanakkor, éppen ezek a pontok képezik a Rubljov számára lehetséges „válaszutakat” az ikonfestés problémájára.<sup>25</sup>

Nyehorosev, írásának csupán második részében foglalkozik az *Andrej Rubljov* elemzésével. A prológu kapcsán - amelyben egy muzsik egy ballon segítségével<sup>26</sup> repül majd lezuhan, végül pedig egy mezőn hempergő ló képeivel zárul a jelenet – azon véleményének ad hangot, hogy bár a muzsik életével fizet kísérletéért, ez nem tompítja a prológu pozitív végkicsengését, miszerint a látott szörnyű halál ellenére az élet mégis gyönyörű. Ezt azzal látja alátámasztva, hogy az utolsó képsorokon egy „életörömben” hempergő lovat látunk.

Jevlampijev szimbolikus kifejezésként értelmezi a jelenetet az ember elidegeníthetetlen vágjáról az ideálisra és a transzcendens tökéletességére.<sup>27</sup> A tökéletesség ezen immanens jelenvalóságára két példát is találunk a filmben a szerző szerint: az első a prológu, a másik az a jelenet, ahol Foma megtalálja a lelőtt hattyút a tavaszi ligetben (1. ábra).



1. ábra *Andrej Rubljov*: a döglött hattyú

Majd az elemző folytatja azzal, hogy az ember képes az ideál interiorizációjára a belső szemlélődés útján: „Az „ideális” világ központi motívuma az a sima víztükör, amelyben az ég, a felhők és a Nap tükröződik, és amelyet szárazföld vesz körül;”<sup>28</sup>

Ennek a tökéletességnek a megragadására a film elején azonban még csak az élet és a halál határmezsgyéjén, vagy csak azt követően képes egy halandó: „A muzsik repülése ... törekvés az ideálhoz, a világ ideális állapotára;”<sup>29</sup>

<sup>24</sup> u.o. 86. p.

<sup>25</sup> u.o. 92. p.

<sup>26</sup> A forgatókönyv első változatában fából készült szárnyakon repült a muzsik. Ezzel kapcsolatban érdekes momentum, hogy 1926-ban Jurij Tarics: A jobbágy szárnyai (Krilja holopa) címmel készített egy filmet, amelyben egy muzsik fából készült szárnyakon repült. A film létezésére Dr. Geréb Anna hívta fel a figyelmet.

<sup>27</sup> Евлампиев 2001 : 52

<sup>28</sup> u.o. 54. p.

<sup>29</sup> u.o. 55. p.

A szerző a jelenettel kapcsolatban arra is felhívja a figyelmet, hogy Tarkovszkij filmjeiben rendkívül fontos szimbolikus jelentéssel bírnak a templomok, mivel ezen szent helyek jelentik azokat a pontokat<sup>30</sup> a világban, ahol a transzcendentális megnyilvánulhat, és ahol az ember képes „... valami különösen fontosat megragadni földi élete számára”.<sup>31</sup> Láthatóan a világban jelen van egy viszonylagos harmónia, ezért látjuk a prológu végén a lovakat a fűben hempergőzni. Ennek a harmóniának a további kifejezésére használja Jevlampijev véleménye szerint Tarkovszkij az esőt, amelyet a természet életadó erejével és az élet végtelen lehetőségeinek szimbolikájával azonosít<sup>32</sup>

Ezzel az értelmezéssel szemben a Kovács-Szilágyi szerzőpáros úgy véli, a képeken látható ló, az élet pusztulását szimbolizálja:

*„Az Andrej Rubljov elején a ballonjával lezuhanó muzsik jelenete után egy rövid képet látunk, ahol egy ló haldoklik. A ló motívuma ebben a képben veszi fel az életszimbólum jelentését, amit a film a továbbiakban, amikor szükség van rá, mozgósítani tud. De ez csak úgy lehetséges, ha a ló először metaforává válik: a lezuhanó muzsik és a döglődő ló képéből absztrahálódik a közös elem, a „pusztuló élet” eleme...”<sup>33</sup>*

E motívumok vizsgálata kapcsán Jevlampijev úgy látja, a természet nem csak a harmonikus és az egész transzformációjaként jelenik meg a filmben, hanem önmaga sokszínűségével is magával ragadja a nézőt. A természet ezen rejtélyessége és sokarcúsága jelenik meg a filmben az áramló víz formájába öntve.<sup>34</sup> A harmadik ösmotívum, amire az alkotás kapcsán felhívja figyelmünket a szerző, nem más, mint a ló, ami az eredő természeti erőt jelképezi.<sup>35</sup>

Erre a három alapotmótvumra a Kovács és Szilágyi szerzőpáros is kiemelt figyelmet fordít.<sup>36</sup> Értelmezésük hasonló Jevlampijev felfogásához: a víz a megtartó, a jót a rossztól elválasztó erő; a ló az élet-elem szimbóluma; az eső a transzcendens megnyilvánulásának vezérmotívuma az alkotásban.<sup>37</sup> Ezek a filmben a visszatérő alapotmótvumok. A szerzőpáros szerint vannak ezen kívül vissza nem térő szimbólumok is: ezek az ikon, a templom és a harang.<sup>38</sup>

<sup>30</sup> Lásd még: Eliade, M.: A szent és a profán. Bp., 1996. 7. p.

<sup>31</sup> Евлампиев 2001 : 55

<sup>32</sup> u.o. 56. p.

<sup>33</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 47

<sup>34</sup> Евлампиев 2001 :57

<sup>35</sup> u.o. 93. p.

<sup>36</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 104

<sup>37</sup> u.o. 106. p.

<sup>38</sup> u.o. 104. p.

Jevlampijev úgy gondolja, Tarkovszkij filmjeinek – és elsősorban az *Andrej passió*-nak – a legfontosabb kérdése az ember és az őt körülvevő világ egymásra hatásának vizsgálata.<sup>39</sup> A szerző elvégzi a film szereplőinek felosztását aktív és passzív alakokra. Az első csoporthoz Rubljov, a második csoporthoz a fejedelmek, Boriszka és a csepűrágó tartozik. Az ikonfestő ebben az értelemben mint szemlélődő elem lép fel, aki csupán „fixálja” a körülötte zajló eseményeket.<sup>40</sup>

Kovács és Szilágyi a prolókus kapcsán rámutat annak a film keretes szerkezetében betöltött szerepére. Véleményük szerint a film kétszeres – külső és belső – kerettel van ellátva. Az alkotás külső keretét a prolókus és az epilógusban látható ikonok, a belső keretét pedig a *Csepűrágó* és a *Harangöntés* epizódja alkotja.<sup>41</sup> Úgy vélik, a film belső keretét adó epizódok nem mások, mint a Rubljov előtt álló alkotói kérdésre adott két lehetséges válasz.<sup>42</sup> Erre a későbbiekben még visszatérünk.



A film első epizódjának, a *Csepűrágó*-nak kapcsán Nyehorosev pontos megállapításokat tesz az epizód ritmusát illetően. Szembeállítja egymással a csepűrágó érzelmmel teli „lázkodó” vad táncát és a szerzetesek csendes bevonulását. Véleménye szerint az epizód második felében látható „hallgatás” nem más, mint a nép kollektív bűnösségének tudattalan megnyilvánulása.<sup>43</sup> Ezzel az állásponttal szemben Jevlampijev, a transzcendens lelki tekinteteként értékeli a körsvenkben látottakat, ami behatol egy diszharmonikus világba.<sup>44</sup> Kovács és Szilágyi igen pontosan behatárolja az epizódban érzékelhető tempóváltást, amikor a szerzetesek belépésnek a pajtába.<sup>45</sup>

A filmmel foglalkozó szakemberek írásaiban az egyik legérdekesebb különbséget a Golgota jelenet értelmezésénél találjuk. Nyehorosev azt írja, hogy a képeken a „maga keresztjét” cipelő orosz népet látjuk. A muzsik alakjában megtestesülő Krisztus a Golgota hegyére vezető úton egy mosolygó kislánnyal találkozik. A szerző véleménye szerint ez a mosoly a nép öntudatlanságának és sötétségének a megnyilvánulása.

---

<sup>39</sup> Евлампиев 2001 : 58

<sup>40</sup> u.o. 67. p.

<sup>41</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 94

<sup>42</sup> u.o. 94. p.

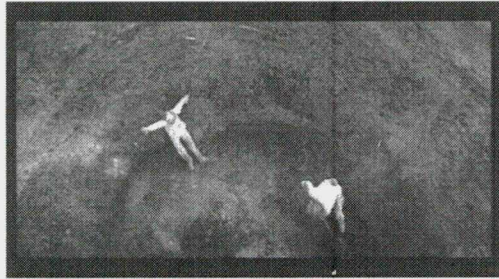
<sup>43</sup> Нехорошев 2002 : 108

<sup>44</sup> Евлампиев 2001 : 73

<sup>45</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 93



Jevlampijev a Golgota jelenetben egy másik – metafizikai síkra mutat rá: ő a muzsik alakjában keresztre feszített Jézusban a közösségért meghozott áldozatot látja. Mindez nem hősi cselekedet, hanem mindannyiunk sorsa, ami elkerülhetetlenül bele van írva a létezésünkbe, mint lelki tökéletesedésünk egyik legfontosabb feltétele.<sup>46</sup> Ennek az önként vállalt kereszthalálnak a képi megnyilvánulását véli felfedezni a szerző a harangöntés azon jelenetében, amikor Boriszka a harang öntőformájának kiásásakor a fekete gödörben kezeit fehér ingében széttárva „önként vállalt” kereszthalált hal (2. ábra).



2. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Úgy véli, Tarkovszkij a Golgota értelmezésében a végletekig megy el, ugyanakkor Rubljov szavaiban rámutat az emberi nemben lakozó szeretetre: hiszen ezek az emberek voltak vele a keresztrefeszítéskor, és ők segítettek cipelni súlyos terhét. Az út mentén álló mosolygó lány alakját Jevlampijev – Nyehorosevtől eltérően – úgy értékeli, hogy az ártatlan gyermek azért mosolyog, mert előre érzi az esemény kegyelemmel teljes voltát (3. ábra).



3. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Azt, hogy a szörnyű esemény nem más, mint az embereknek hozott legnagyobb áldozat, ami a bűnbocsánat és feltámadás ígérését hordozza.<sup>47</sup> Jevlampijev ezen a

<sup>46</sup> Евлампиев 2001 : 78

<sup>47</sup> Евлампиев 2001 : 108

ponton azonban rámutat Tarkovszkij és a kánon közötti legfontosabb különbségre: arra, hogy a rendező Jézus Krisztusban az embert, nem pedig az Istent látja.<sup>48</sup>

A szeretet etikai gyökereit vizsgálva Nyehorosev úgy véli, hogy a szeretet az az erő, ami Rubljovot az eretnecség gondolatához közelítette a Feofánnal közös eszmei vitában.<sup>49</sup> Ezzel összefüggésben a szerző kihangsúlyozza, hogy Rubljov alakjában nem egy „valódi” szerzetest látunk a filmen: hiszen nem imádkozik, nem vet keresztet, egyszer sem emlékezik meg lelki atyjáról Szerгий Radonyezsszkijről. Ettől eltekintve azonban Nyehorosev egy mélyen vallásos embert lát Rubljovban a filmvásznon.

Kovács és Szilágyi szerint a két művész, Rubljov és Feofán vitája a bűnbánat kérdését helyezi a középpontba. Véleményük szerint az alkotók nézetkülönbsége abban gyökerezik, hogy míg Feofán azt látja ami volt, Rubljov arra tekint, ami lehetett volna:

*„...Rubljov válasza nem ellenérv, hanem ellenszemplélet. Nem a lét birodalmának elfogadhatóságát keresi, hanem egy másik birodalmat: a lehetőség birodalmát. A bűnbánat mindig annak lehetőségét jelzi, hogy ami történt, nem elkerülhetetlen szükségszerűségből történt...A bűnbánat mindig a jövőre irányul...”<sup>50</sup>*

Az *Ünnep* epizódban Nyehorosev a Krisztus-muzsik és a pogányok által keresztre feszített Rubljov párhuzamára hívja fel a figyelmet.<sup>51</sup> A szerző Tarkovszkij értelmezésében azt sejtí, hogy a rendező ebben az epizódban a lázadás-motívum hangsúlyát a szociális-gazdasági oldalról, a vallási-erkölcsi oldalra helyezi át.

Az ember és a természet organikus egységét vizsgálva Jevlampijev úgy látja, hogy az az *Ünnep* epizódban kristályosodik ki legnyilvánvalóbb formában: *„Tarkovszkij számára, először is az ember a természet elidegeníthetetlen és organikus része, másodszor pedig a létezés központi eleme.”<sup>52</sup>*

Ebben az epizódban történik meg a Tarkovszkij által használt szimbolika legvilágosabb kulminációja: a halált ábrázoló bábu elégetése és vízre helyezése az áramló folyóban, amiben lovak állnak.<sup>53</sup> Jevlampijev értelmezésében ekkor a filmvásznon a természeti erő és az ember tökéletes harmóniájának képeit látjuk, ami hallhatatlanságot és „örökséget” garantál az ember számára. A természet erőinek ilyen radikális megnyilvánulása készíti arra az ikonfestőt az epizódban, hogy felismerje a szeretet erejét – azt, hogy a fizikai szerelmet nem elvetni kell, hanem felemelni a lelki

---

<sup>48</sup> u.o. 109. p.

<sup>49</sup> Нехорошев 2002 : 121

<sup>50</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 88

<sup>51</sup> Нехорошев 2002 : 112

<sup>52</sup> Евлампиев 2001 : 59

<sup>53</sup> u.o. 59. p.

szeretet, és végső soron az isteni szeretet szintjére.<sup>54</sup> A szerző ebben a szeretetben, mint ősi princípiumban látja az embereket a világmindenséggel összekötő erőt. Az *Ünnep* epizódban ez a szeretet még csak földi, fizikai szerelem formájában van jelen. A szerelem-szeretet hordozója azonban már ebben a jelentben is a nő.

Az epizód végén feltűnő falusi öregasszonyt a Kovács-Szilágyi szerzőpáros a tradíció szimbólumaként azonosítja (4. ábra).<sup>55</sup>



4. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

A nő szerepét alaposabban megvizsgálva a filmben, Jevlampijev arra a megállapításra jut, hogy ő a természetfeletti erő hordozója, és ezért csak ő képes arra, hogy az Uszpenszkij székesegyházban egy rongyos gyengeelméjű lány alakjában ráébredje Rubljovot a szeretet erejére. Így az Utolsó ítéletben a nő nem lehet más, csakis az üdvözülés szimbóluma.<sup>56</sup>

Kovács és Szilágyi úgy véli, a rubljovi konfliktus kiindulópontja az, hogy míg Feofán és Danyiil számára az alkotásba vetett hit nem probléma, addig Rubljov a közte és a világ között fennálló viszony tisztázatlansága miatt képtelen az alkotásra.<sup>57</sup> A mesterek olyannak festik le a világot, amilyennek látják: kegyetlennek, erőszakosnak. Ám Rubljov számára nem ez a járható út. A szerzők úgy vélik, az előtte feltáruló két út közül, az ikonfestő az elsőt választja:

*„...szépnek akarja mutatni az embert, de hogyan mutassa szépnek, ha egyszerűt? Ünnepet akar szerezni nekik, de hogyan és miért szerezzen nekik „ünnepet”, ha egyszer bűnösök? Az alkotó számára két válasz lehetséges: vagy nem csupa bűn a világ, és így a jó léte őrzi a megváltás lehetőségét, vagy zárójelbe teszi ezt a kérdést, és csak az „ünnephez” figyel, amely az esetleges jók számára kapaszkodóul szolgálhat. Rubljov az első úton indul el...”<sup>58</sup>*

<sup>54</sup> Евлампиев 2001 : 60

<sup>55</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 105

<sup>56</sup> Евлампиев 2001 : 62

<sup>57</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 87

<sup>58</sup> u.o. 87. p.



Rubljov tehát, az alkotást választja a világban rejlő jóra építkezve: a vlagyimiri székesegyházba belépő bolond lány az, aki a művészet egyetemleges, mindenkire és mindenre ható erejével szembesíti az ikonfestőt.<sup>59</sup>

A *Rajtaütés* epizódban Patrikej kulcsár megkínzásának képsorait látjuk. Nyehorosev ezzel kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy egy XVII. századi Szent György ikonon a kulcsár kínszenvedéseivel rokon ábrázolást figyelhetünk meg, amikor forró ólmot öntenek a vértanú szájába, miközben fehér vászonba van becsavarva.

A film második részének vizsgálatakor a szerző ráirányítja figyelmünket arra a tényre, hogy a film első részében nincs jelen a büntudat, szemben a másodikkal, ahol az rendkívül fontos szerepre tesz szert. Így Nyehorosev értelmezésében az emberölésre végső soron Rubljov határtalan emberszeretete miatt kerül sor. Mivel azonban a gyilkosság elkövetése után nem tud megbocsátani önmagának, hallgatási fogadalmat tesz.<sup>60</sup> Ezzel a büntudattal magyarázza a szerző azt a jelenetet is, amikor a lány „elrablásakor” a gyengeelméjű szembeköpi az ikonfestőt.<sup>61</sup>

Jevlampijev a két fejedelem-ikerpár alakjában az emberi lét meghasonlottságát véli felfedezni.<sup>62</sup> Tarkovszkij azzal a megoldással, hogy ugyanazt a színészt használta a két szerep eljátszására, állandó bizonytalanságban tartja a nézőt. Az önmeghasonlott, és így „kettészakadt” fejedelem-ikrek a világ aktív és erőszakos legyőzésére törekednek (5. ábra).



5. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Ez az álláspont szemben áll a Rubljov által képviselt szemlélődő hészükhaszta életvitellel. Az ikonfestő azonban gyilkosságot követ el, és ezzel, hasonlóan a fejedelmekhez, meghasonlik önmagával, „kettészakadt”.<sup>63</sup> Emberi meghasonlottságában szembesül azzal, hogy a még oly büntelen és tiszta szerzetes is, mint ő – bűnös és

<sup>59</sup> u.o. 97. p.

<sup>60</sup> Нехорошев 2002 : 130

<sup>61</sup> u.o. 131. p.

<sup>62</sup> Евлампиев 2001 : 80

<sup>63</sup> u.o. 83. p.

gyilkos, művészként pedig megbizonyosodik ennek elkerülhetetlen voltáról. A bűn folyamatos terjedését és győzelmét látja abban a világban, aminek a kiindulópontja végső soron nem más, mint önmaga. A bűn eredetét Tarkovszkij abban látja, hogy az ember saját önérvényesítő akaratát előtérbe helyezve utat enged a világban gyökeret verő gonosznak. Ennek a felismerésnek a képsorát látjuk, amikor a fiatalabb fejedelem rádöbben tettének következményeire:

*„A lépcsőről lezuhanó ló pusztulásának megrendítő képei azt a katasztrófát mutatják, amit a gonosz által szított, az ember lelkében születő és pokoli lángolással mindent felperzselő tűz okoz.”<sup>64</sup>*

A világban lévő tökéletlenség végső forrása tehát maga az ember, aki az egoista birtoklási vágy elhatalmasodása miatt meghasonlik önmagával.

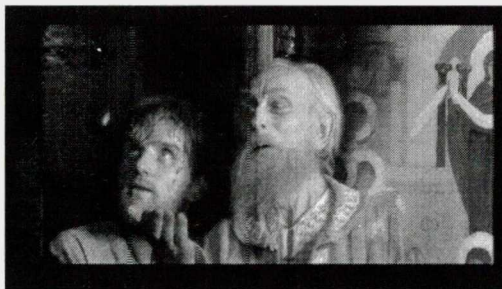
A hallgatási fogadalmat tevő Rubljov és a halott Feofán párbeszédével kapcsolatban Jevlampijev arra hívja fel a figyelmet, hogy Tarkovszkij tökéletesen „földi” formában mutatja meg a halott mestert. A jelenet értelmezésekor a szerző interpretációjában két, egymással párhuzamosan futó világ egy idősíkbán való megjelenésének orosz filozófiai értelmezésére utal. E szerint Feofán nem a túlvilágról, hanem a lét egy másik dimenziójából tér vissza barátjához, így a lét egy másik síkja nyílik meg Andrej számára a gyilkosság elkövetése után.<sup>65</sup> Tarkovszkij túlvilág értelmezése kapcsán egy Dosztojevszkij párhuzamra épített interpretációt kapunk. E szerint Rubljov számára a túlvilág nem abszolút tökéletes, a földi tökéletlenségtől mentes létszféraként nyilatkozik meg Feofán alakjában. A halál utáni lét metafizikai értelemben különbözik a földitől, és korántsem tökéletes. Tekintettel arra, hogy több – egymással párhuzamban létező – létszférát találunk, így a halál nem más, mint átlépés ezek között. Jevlampijev ezzel magyarázza Feofán azon kijelentését, hogy *„ott semmi sem úgy van, ahogy ti gondoljátok”*.<sup>66</sup> A halál utáni lét magában hordozza a tökéletesség lehetőségét, de ez nem abszolút értelemben értendő, így abban a „másik” világban is erőfeszítéseket kell tennünk érte. E két világ tökéletlenségével magyarázza Jevlampijev a nyáron hulló hóesést a feldúlt székesegyházban (6. ábra).

---

<sup>64</sup> u.o. 93. p.

<sup>65</sup> Евлампиев 2001 : 97

<sup>66</sup> u.o. 99. p.



6. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Kovács és Szilágyi ezzel szemben úgy véli, a jelenetben Feofán szándékosan „titkolja el” túlvilági tudását Rubljov elől, mivel az „*e világi szolgálat e világi hitet és erőfeszítést feltételez*”<sup>67</sup> és az embereknek tett szolgálat az, aminek a titkát Feofán evilági életében nem ismerte fel. A gyilkosság elkövetésekor – Kovács és Szilágyi véleménye szerint – Rubljov a földi üdvözülésbe vetett hitének elvesztésével szembesül.<sup>68</sup> Ez a meggyőződés az, ami hite fölé kerekedik és hallgatásra bírja.

Jevlampijev értelmezésében a Rubljov által elkövetett gyilkosság a lélek betegségének eredménye.<sup>69</sup> Tarkovszkij számára a gyilkosságnak nem csupán a bűntudat érzésével kell párosulnia, hanem a bűn tudatának, az emberi személyiség valóságos központjává kell válnia. A rendező nem veti el azt a lehetőséget, hogy az embernek bizonyos elkerülhetetlen helyzetekben ölnie kell, de egyértelműen kihangsúlyozza azt, hogy a gyilkosságot erkölcsi értelemben semmi sem igazolja. Ily módon a gyilkosság bűne pontosan olyan jelentőségű, mint a világ bűneinek megváltása.<sup>70</sup> Ezen a ponton kapcsolódik egybe a gyilkosság utáni bűntudat Jevlampijev értelmezésében a Golgota jelenettel, mivel a saját és a világ bűneinek megváltásáért hozott áldozatban maga Jézus Krisztus mutatta az utat,<sup>71</sup> amelyben az emberiség eredendő legnagyobb bűnének a bizonyítéka maga a keresztfeszítés (7. ábra). A bűn miatt meghasonlott személyiség számára a megváltás tehát az embereknek tett önként vállalt krisztusi áldozathozatalban és szolgálatban keresendő.

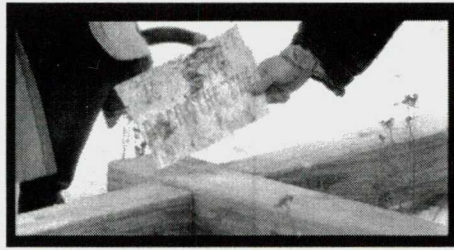
<sup>67</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 98

<sup>68</sup> u.o. 96. p.

<sup>69</sup> Евлампиев 2001 : 101

<sup>70</sup> u.o. 103. p.

<sup>71</sup> u.o.105. p.



7. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Kovács és Szilágyi szintén rámutat a filmbéli Rubljov-alak és Jézus Krisztus párhuzamára.<sup>72</sup> Úgy vélik, Rubljov Istenbe vetett hite emberekbe vetett hit is egyben. Így „...*azért van a földön, hogy magára vegye a világ bűneit, és ezekért a bűnökért vezekeljen.*”<sup>73</sup> Végül pedig a jóságba, szeretetbe vetett hite az, ami esélyt ad a túlélésre az erőszak állandó világában.

A *Hallgatás* epizód kapcsán Nyehorosev úgy véli, a rendező a film hangsúlyát a külvilág nyomorúságáról a belső értékek hanyatlására helyezi át. Ennek kapcsán figyelmet fordít arra, hogy a filmen bemutatott tatárok egyáltalán nem kegyetlenek:

„*Nem a tatárok önmagukban a félelmetesek, az igazán szörnyű dolog az emberek marakodása és a félelem által szült belső rabság.*”<sup>74</sup>

Ugyanebben az epizódban az Andronyikov kolostorba betörő tatárokat is hasonlóképp értékeli a szerző. A „lágyszívű” tatárok előtt örömtáncot lejtő és kutyák módjára hús kunyeráló gyengeelméjű lányban a kor orosz emberének megtestesülését látja, aki egy darab élelemért állatias módon, önmagából kivetközve adja el magát a hódítóknak.<sup>75</sup> Ennek az epizódnak a kapcsán Nyehorosev röviden szól a hészükhaszta tanokról és azok lehetséges hatásáról Rubljov jellemére.<sup>76</sup>

A hészükhaszta tanok rövid ismertetését Jevlampijev is elvégzi könyvében,<sup>77</sup> ő azonban mélyebb értelmezési lehetőségét adja e középkori vallásfilozófiai irányzatnak. Kiemeli a szemlélődő magatartás és a szüntelen belső ima jelentőségét, és az olvasó figyelmét az ember „megistenülésére” irányítja:

„*A hészükhaszták azt feltételezték, hogy a test és a lélek szembenállása földi létünk tökéletlenségének bizonyítéka, ezért a „megistenülésnek”, ennek az állapotnak a feloldását kell megcéloznia.*”<sup>78</sup>

<sup>72</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 90

<sup>73</sup> u.o. 90. p.

<sup>74</sup> Нехорошев 2002 : 105

<sup>75</sup> u.o. 106. p.

<sup>76</sup> u.o. 132. p.

<sup>77</sup> Евлампиев 2001 : 70

<sup>78</sup> u.o. 70. p.



Ennek a kettősségnek a feloldása csak a bennünk rejlő isteni jó felismerésével, szüntelen belső imával, és a földi létből való minél teljesebb elhatárolódással lehetséges. Az embernek az apriori magában hordozott transzcendens felismerésével kell az isteni energia központjává válnia.<sup>79</sup> Tarkovszkij értelmezésében ez úgy valósul meg – állítja a szerző –, hogy a külső világ és a belső emberi lélek egymásra hangolódnak, így az emberi lélek és a világ megnyílik egymás előtt.<sup>80</sup> Ez képezi az alapját azon jövőbeni erőfeszítéseknek, amelyeknek a célja a világban rejlő harmonikus állapot helyreállítása.

Jevlampijev a tatár lovasok és a jurogyivij lány jelenetének kapcsán egy Nyehorosevvel szögesen ellentmondó értelmezést ismertet. Úgy véli, a bolond lány önkéntes „elrablása” nem a kor társadalmának önfeladó tükörképe, hanem a világot megmentő szeretet konkrét megnyilatkozása. Mivel a szeretet az az erő, ami képes a világot megmenteni, és aminek a segítségével az egyén üdvözülhet, a jelenetben a bolond lány személyes sorsfordító választásának vagyunk szemtanúi, aki beleszeretve a jóképű tatár lovasba, önnön választásával a szerelem útján üdvözül (8. ábra).<sup>81</sup>



8. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Ebben a kontextusban, szemben Andrej szeretetet elvető hallgatásával, valóságos bűn a lány számára a szerelem lehetőségének elvetése, hiszen ezzel saját egyéni üdvözülését tagadná meg. A film végső jelenetében így már azt a lányt látjuk, akit a szerelem mentett meg.

A Jevlampijev által kifejtett krisztusi kegyelem a *Harangöntés* epizódban Boriszka és Rubljov áldozatvállalásával éri el tetőpontját. Ennek rubljovi oldala a következőképp fejlődik ki: a gyilkosság elkövetésével az ikonfestő szembesül saját emberi bűnösségével. Bűntudatát egy önként vállalt hallgatással és szemlélődő

<sup>79</sup> Евлампиев 2001 : 71

<sup>80</sup> Ezen elgondolás rokonságot mutat az ókori pitagóreusok tanításával, mely szerint a világot a *szférák zenéje* mozgatja és a *harmonia* tartja egységben.

<sup>81</sup> u.o. 64. p.

világfelfogással állítja tudatának és személyiségének középpontjába. Felismerve, hogy egyéni üdvözülése csak a közösségnek tett szolgálatban – közösségi üdvözülés formájában – érhető el, ismét alkotni és szolgálni kezd az embereknek. A filmen látható „lelki útja” tehát nem más, mint az önkéntes áldozatvállalás és az embereknek tett krisztusi szolgálat elfogadásának útja.<sup>82</sup> Kovács és Szilágyi véleménye szerint ez az a titok, amit Feofán csak a túlvilágon értett meg.<sup>83</sup>

Boriszka alkotói személyisége szintén az embereknek tett áldozatban – a harangöntés áldozatában – teljesedik ki. Jevlampijev szerint ez még szemléletesebb, mint Rubljov esetében: az áldozathozatal helye, csakúgy, mint a krisztusi Golgotáé – a hegy, ahol Boriszka az öntőforma kiásásakor hanyatt fekvő önként „keresztre feszíti” magát.<sup>84</sup> Áldozatát maguk az emberek fogadják akkor, amikor a harang megkondul. Boriszka Golgotája azonban nem halállal, hanem feltámadással zárul. Ez az a kegyelem, ami végül nem csak saját maga, hanem az egész körülötte lévő világ számára is megadatik: „... *Boriszkát, mint Jézus Krisztus mását látja (Rubljov), a harang elkészítésének folyamata pedig a Golgota megismétlődése.*”<sup>85</sup>

Nyehorosev számára a film kulcsjelenete Rubljov és az öreg Kirill „vitája” a *Harangöntés* epizódban az alkotás értelméről.<sup>86</sup> Mivel az embert is megfertőzi a bűn, így mindenkinek önmagában kell megkezdeni a tökéletlen világ megváltását. Az igazság és a helyes út felismerése – csak az egyik összetevője a problémának, mivel mindennek konkrét tettekben kell megnyilvánulnia.

Kovács és Szilágyi ezen a ponton szembeállítja az alkotókat: Rubljovot az „isteni” alkotóerő, Kirillt a könyvbéli tudás, és ezáltal a hatalom oldalára helyezve.<sup>87</sup> Úgy vélik, a filmben tehetség, tudás, hit és tett lehetőségeinek megtestesülését látjuk az alkotók magatartásában. Kirill a tudás birtokában van, de nincsen hite, így nem tud nagyszerűt alkotni. Feofán tudását az alkotásra használja, de mégsem hozza el a remélt ünnepet az embereknek. Rubljovból hiányzik a hit – és ennek visszaszerzése adja a film alapját az ünnephez. Boriszka pedig nincsen birtokában a tudásnak, hitével mégis alkotni tud és elhozza az ünnepet az embereknek.<sup>88</sup>

---

<sup>82</sup> u.o. 113. p.

<sup>83</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 98

<sup>84</sup> Евлампиев 2001 : 115

<sup>85</sup> u.o. 117. p.

<sup>86</sup> Нехорошев 2002 : 132

<sup>87</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 99

<sup>88</sup> u.o. 99. p.

Nyehorosev véleménye szerint is ez az oka annak, hogy Rubljov újra festeni kezd, miután meghallotta Boriszka harangjának hangját.<sup>89</sup> Mindenki fel kell ismerni, hogy a világban léteznek ugyan ideálok, de a valóságos dolgokra mégis józanul kell tekintenünk. Az ideálok és a fizikai világ között szakadék tátong ugyan, az embernek azonban mégis törekednie kell felfelé, így változtatva át a diszharmóniát ismét harmóniává:

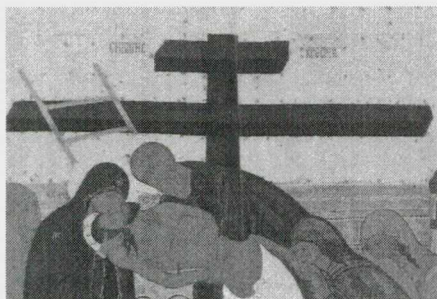
*„Az ember... a benne magában rejtőző világ segítségével üdvözülni, így nem a külső körülményektől függő tényező lesz csupán, hanem lelkileg felülemelkedik rajtuk.”<sup>90</sup>*

A Jevlampijev által kifejtett tarkovszkiji hészükhaszta „megistenülés” a *Harangöntés* epizódban teljeseedik ki. A szerző véleménye szerint az egyén önmagában nem képes arra, hogy az isteni energia földi kisugárzásának központjává váljon. Önmagában nem. Erre csak a többi emberrel együtt képes. A többi emberrel a harang megkondulásakor kialakuló lelki egység az az erő, ami képessé tesz a világ egyensúlyának helyreállítására.<sup>91</sup>

Hasonló konklúzióra jut a Kovács-Szilágyi szerzőpáros is:

*„Mivel az egyén körül semmilyen szinten nem lelhető fel olyan praxis, amelyet azonosítani lehetne a követendőnek tartott szellemi történelmi (nemzeti) tradícióval, tehát az átszellemült közösség humanitárius elvével, az egyén számára a tradíció elfogadása a praxis felmutatása helyett magának a tradíciónak a felmutatásán keresztül erkölcsi felszólítássá válik.”<sup>92</sup>*

Jevlampijev érdekes párhuzamra mutat rá a Rubljovot és Boriszkát az epizód végén bemutató jelenet, valamint a Krisztus keresztről való levételét és elsiratását bemutató ikonon kapcsán (9-10. ábra).



9. ábra Keresztről való levétel ikonja (részlet)



10. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

<sup>89</sup> Нехорошев 2002 : 133

<sup>90</sup> и.о. 136. р.

<sup>91</sup> Евлампиев 2001 : 74

<sup>92</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 113

Kovács és Szilágyi, Jevlampijevhez hasonló eredményre jut vizsgálata során: ha Rubljov szerzetes, és a szerzetes Isten földi képmása, akkor a bűnért kell vezekelnie. Ha ez a folyamat az embereknek tett szolgálatban testesül meg, akkor mintegy az ő bűneikért is vezekel a művész.<sup>93</sup> A szerzők Boriszka alakjának vizsgálatakor a következő fontos jellemzőkre hívják fel a figyelmet a fiú kapcsán:

- Boriszka árva (ezt tekintik a film alapszimbólumának)
- a fiú számára az alkotás belső kényszer
- Boriszka megszállott (megszállott módon keresi például az agyagot)
- a harangöntő fiú ügyefogyottnak mutatkozik (ez adja belső erkölcsi erejét)
- nem ismeri a harangöntés titkát, tehát ilyen értelemben tudatlan (igazi titka hitében van)
- a harang önmaga eredménye, szimbóluma és a folyamat megszentelése.<sup>94</sup>



Végül mindezek után vizsgáljuk meg, milyen *Rubljov* értelmezéseket találunk még a szakirodalomban.

A film szerkezetének vizsgálatát tűzte célul maga elé Szalinszkij, aki 2002-ben publikált cikkében<sup>95</sup> az aranymetszés szabályainak érvényülését mutatta ki a jelenetek felépítésében és a film egészében. Úgy véli az alkotást – és az egyes epizódok szerkezetét – öt pontra felosztva, az aranymetszés (0,66) arányszámát mutathatjuk ki. Vizsgálata során *a*, - *e*., pontokra osztotta az epizódokat – *a*, *c*., *e*., pontok az epizódok első- központi- és második- centrumaként, a *b*., *d*., pontok pedig fordulópontokként – és az így felosztott egyenesre alkalmazta a geometria és a kánon törvényszerűségeit.

A filmet társadalomszociológiai oldalról vizsgálva Ciporkina úgy vélte, az alkotás a „tipikus” orosz értelmiségi számára készült.<sup>96</sup> Írásában meglehetősen lehangoló képet fest a kor „félművelt” nézőjéről, akinek a számára nem a filmen bemutatott műalkotások tételes elemzése, hanem csak a róluk való pillanatnyi megemlékezés a fontos. Véleményem szerint írása – bár kifejezetten érdekes – rendkívül elfogult. Tarkovszkijt és filmjeit, mint a kispolgári értelmiségi középosztályt kiszolgáló érdektelen tényezőt mutatja be.

---

<sup>93</sup> u.o. 90. p.

<sup>94</sup> u.o. Kovács 103. p.

<sup>95</sup> Салынский Д.: Канон Тарковского. Киноведческие записки 2002/56. 6-46. p.

<sup>96</sup> Ципоркина, И.: «Утоли моя печали»: интеллигенция и кинематограф Андрея Тарковского. In. Секиринский, С.С.: История страны история кино. Москва, 2004. 431-459. p.

Tarkovszkij filmelméleti és gyakorlati munkásságát Filippov vetette egybe 2002-ben.<sup>97</sup> Írásában arra hívja fel a figyelmet, hogy az előfeltevés, miszerint a rendező által filmelméleti írásokban is hangoztatott elvek nem esnek egybe a rendező gyakorlati filmkészítői munkamódszerével, nem igaz. Vizsgálata során Tarkovszkij elméleti munkásságát kulturológiai oldalról vetette egybe a rendező filmjeivel.

Hasonlóképpen kulturológiai oldalról közelítette meg a rendező munkásságát Boldiev is, aki az európai művészet kontextusában vizsgálta Tarkovszkij alakját és filmjeit.<sup>98</sup>

A magyar szerzők közül Nemes Károly magyar filmesztéta több írásában<sup>99</sup> is foglalkozott a *Rubljov*-al. Ezek a művek – elsősorban terjedelmi okok miatt – nem adnak lehetőséget a film alaposabb tanulmányozására, információtartalmuk csekély.

Hasonló módon kell értékelnünk a Gyürey által készített *Rubljov* elemzést<sup>100</sup>, ami terjedelmi okok miatt nem képezi vizsgálatunk tárgyát.



<sup>97</sup> Филиппов С.: Теория и практика Андрея Тарковского. Киноведческие записки 2002/56. 41-75. p.

<sup>98</sup> Болдырев, Н.: Жертвоприношение Андрея Тарковского. Москва, 2004.

<sup>99</sup> Nemes K.: A kor kifejeződése Andrej Tarkovszkij műveiben. In. Gombár J. et al: A szovjet film hat évtizede. Bp., 1977. 229-238. p. ; Nemes K.: Alekszandr Mita, Gleb Panfilov, Andrej Tarkovszkij. Bp., 1977. 45-78. p.

<sup>100</sup> Gyürey V. és Honffy P.: Mozgófénykép. Budapest 1984. 263-291. p.

### 1.1.2. Életrajzi dokumentumok és visszaemlékezések

A filmmel kapcsolatos források második csoportját az életrajzi dokumentumok és visszaemlékezések képezik. Tekintsük át ezeket röviden.

P. Volkova<sup>101</sup> 2002-ben egy Tarkovszkij életútját bemutató könyvet jelentetett meg, ami a saját tollából származó monográfián kívül a rendező *Megörökített idő* címmel magyar nyelven is közreadott írását,<sup>102</sup> valamint hat másik szerző által lejegyzett visszaemlékezést is tartalmaz. A Volkova által írt monográfia elsősorban életrajzi jellegű, a szerző saját kutatásai alapján készült. Szakmai értelemben nem rendelkezik különösebb jelentőséggel, mivel az általa bemutatott események és dokumentumok vagy már ismertek más szerzők tollából, vagy meghatározott elv, részletesebb elemzés és hivatkozások nélkül összefűzött dokumentumok alkotják. A szerző által összeállított életrajzi vonatkozásokkal kapcsolatban később kétségek merültek fel, melyekről Marina Tarkovszkaja<sup>103</sup> részletesen írt egy az *Ogonyok*-ban megjelent cikkben.<sup>104</sup> Véleménye szerint a Volkova által írt első fejezetben 18 ténytörő életrajzi hiba található. Feltételezhetően ezen indíttatás alapján 2006-ban egy teljes kötetben dolgozta fel a Tarkovszkij-családfát, amelyben a rendező kiemelt helyen szerepel.<sup>105</sup>

Marina Tarkovszkaja testvérének emléket állítva ezen kívül maga is összeállított egy jubileumi kötetet, amelyben a rendező kortársainak és munkatársainak visszaemlékezéseit gyűjtötte össze.<sup>106</sup> A rendező kortársainak visszaemlékezéseit tartalmazó könyvek sora a Szandler által összeállított, 1991-ben megjelent kötettel kezdődik.<sup>107</sup> Ennek egy változataként pedig Jaroplov publikált egy rendkívül hasonló gyűjteményt.<sup>108</sup> Ezek a kötetek tartalmukat tekintve szinte megegyeznek, csupán a felvonultatott visszaemlékezések darabszámában különböznek egymástól.

Hasonló célzattal készült az a VGİK-en<sup>109</sup> 1994-ben kiadott kötet,<sup>110</sup> amelyben szintén visszaemlékezéseket és életrajzi dokumentumokat találunk. Az anyag Tarkovszkijnek a Filmfőiskolán folytatott tanulmányaihoz kötődik, és a VGİK

<sup>101</sup> Волкова, П. Д.: Андрей Тарковский. Москва, 2002.

<sup>102</sup> Тарковскій, А.: А megörökített idő. Вр., 1998.

<sup>103</sup> Marina Tarkovszkaja, a rendező testvére.

<sup>104</sup> Тарковская, М.А.: Страсти по Андрею и Арсению. Огонек 2002/29. 15. р.

<sup>105</sup> Тарковская, М.А.: Осколки зеркала. Москва, 2006.

<sup>106</sup> Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002.

<sup>107</sup> Сандлер, А.М.: Мир и фильмы Андрея Тарковского. Москва, 1991.

<sup>108</sup> Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002.

<sup>109</sup> VGİK: Összövetségi Állami Filmfőiskola.

<sup>110</sup> Ростоцкая, М.: Андрей Тарковский: Начало ... и пути. Москва, 1994.



archívumában őrzött néhány – elsősorban életrajzi – dokumentum, valamint néhány Tarkovszkij által írt tanulmány publikálásából áll össze.

Ebben az értelemben átmenetet képez a fenti két típus között, és így Volkova könyvével rokonítható Turovskaja műve,<sup>111</sup> amelyben a szerző által írt rövid filmelemzések közé a rendező munkatársainak visszaemlékezései vannak tűzdelve.

Elsősorban életrajzi jellegű és művészetfilozófiai információkra épül a Szurkova által írt két kötet: az első 1991-ben<sup>112</sup>, a második 2002-ben<sup>113</sup> jelent meg. A korábbi egy riportkötet, amelyben a szerző Tarkovszkijjal meghatározott – elsősorban filmművészeti – témákban, kérdés és felelet formájában beszélget el. Az utóbbi könyv sajátos elvek szerint szerkesztett, és naplószerűen vezetett visszaemlékezés, amelyben a szerző Tarkovszkijjal való megismerkedését, közös munkájukat, és az ezt az időszakot kísérő életrajzi vonatkozásokat meséli el.

Témánk szempontjából a legfontosabb szakirodalmi forrás – amelynek a részletes bemutatásával a *Rubljov* keletkezéstörténete kapcsán külön is foglalkozunk – Mihajlov 1993-ban megjelent könyve.<sup>114</sup> A műben a szovjet filmtörténet néhány betiltott filmjének rövid és szakszerű feldolgozását olvashatjuk, különböző kutatók tollából. Számunkra a Fomin által írt fejezet a legfontosabb,<sup>115</sup> melyben a filmtörténész az *Andrej Rubljov* keletkezéstörténetét vizsgálja a MOSZFILM, a VGIK és a GOSZKINO archívumában fennmaradt dokumentumok alapján. A közel 60 oldalas fejezetben a szerző pontos irodalmi hivatkozásokkal állítja össze a film történetét. Az anyag pozitívuma, hogy a megnyílt archívumi források alapján elsőként rekonstruálja a keletkezéstörténetet, negatívuma viszont, hogy meglehetősen – elsősorban a terjedelmi korlátok miatt – vázlatos. A szerző csupán pár lényeges dokumentum és magánbeszélgetés eredményének ismertetése után von le általános érvényű konzekvenciákat.



<sup>111</sup> Туровская, М.: 7 1/2 или фильмы Андрея Тарковского, Москва. 1991.

<sup>112</sup> Суркова, О.: Книга сопоставлений. Москва, 1991.

<sup>113</sup> Сурикова, О.: Тарковский и Я. Москва, 2002.

<sup>114</sup> Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993.

<sup>115</sup> Фомин, В. in Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993. 7-63. p.



### 1.1.3. A *Rubljov-al* kapcsolatos újságcikkek interjúk

Meg kell végül említeni a források harmadik csoportját, amit a filmmel foglalkozó újságcikkek és interjúk képeznek. Az *Andrej Rubljov*-val közvetlen- vagy közvetett kapcsolatban lévő, orosz nyelven megjelent anyagok száma<sup>116</sup> meglehetősen nagy. Értékük elsősorban abban van, hogy a film fogadtatásáról tudósítanak, illetve utalásokat tartalmaznak a filmről. Ezeknek egy csoportját a rendező által írt és orosz nyelven publikált filmelméleti anyagok képezik.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> Артемьев, Э.: Он был и всегда остается творцом. Музыкальная жизнь 1988/17. 12-13. p.; Баскаков, В.: В спорах о главном. In. Киноискусство нового времени. Москва, 1981. 49-60. p.; Белявский, О.: На съемках фильма «Андрей Рублев». Сов. фильм 1966/5. 18-19. p.; Богацкая, Т.: Свеча Андрея Тарковского. Кино. Ташкент, 1987/7. 6. p.; Божович, В.: Образ человека в фильмах Андрея Тарковского. Человек 1990/2. 67-73. p.; Большакова, Н.: О духовности. Кино. Рига, 1989/7. 14-16. p.; Винокурова, Т.: Хождение по мукам «Андрея Рублева». Искусство кино 1989/10. 63-76. p.; Глазунов, И.: История народа – источник вдохновения. Сов. экран 1984/22. 18-19. p.; Гринько, Н.: Талисман Андрея Тарковского. Современный экран 1990/2. 22-23. p.; Гринько, Н.: Он не прощал фальши. In. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 65.-70. p.; Громов, Е.: Духовность экрана. Москва, 1976. 153-162. p.; Гречуха, Ж.: Страсти по Андрею. Студенческий меридиан 1989/1. 38-40. p.; Демин, В.: Андрей Тарковский. Сов. фильм 1983/3. 18-26. p.; Демин, В.: Горькое детство нации. Спутник кинозрителя 1988/6. 14-15. p.; Долинский, М.: Век 15 – век 20. Сов. экран 1966/3. 10-11. p.; Ермаш, Ф.: Он был художник. In. Советская культура, 1989/9.; Зак, М.: Режиссура как искусство. Искусство кино 1982/9. 81-97. p.; Зак, М.: Андрей Тарковский. Творческий портрет. Москва, 1988. 48. p.; Золотусский, И.: Возвращение – о творчестве Андрея Тарковского. Сов. культура 1987.IV. 04.; Зоркая, Н.: Заметки к портрету Андрея Тарковского. Москва, 1977. 143-165. p.; Зоркая, Н.: Мартиролог Андрея Тарковского. Огонек 1989/15. 14-16. p.; Зоркий, А.: Притяжение земли. Советский экран 1982/7. 14-15. p.; Котенко, С.: Недоумение. Молодая гвардия 1977/3. 317-320. p.; Лазарев, Л.: На съемках и после съемок... Искусство кино 1989/10. 50-62. p.; Липков, А.: „Страсти по Андрею”. Литературное обозрение 1988/9.; Лихачев, Д.С.: Учиться понимать. Современный экран 1987/7. 19. p.; Лойша, В.: Такое кино. Дружба народов 1989 /1. 214-232. p.; Лурье, Я.: Перед началом съемек. Искусство кино 1964/11. 86-90. p.; Лю, Яньпин: Символика Тарковского и даосизм. Киноведческие записки 1991/9. 154-165. p.; Михайлова, Т.: Где ты Левий Матвей? Искусство кино 1989/7. 7-9. p.; Михалкович, В.: Андрей Тарковский. Киномеханик 1988/5. 24-25. p.; Нестерова, О.: «Вторая печать» Кино. Рига, 1988/10. 18-21. p.; Панфилов, Г.: Памяти товарища. Искусство кино 1987/3. 113-115. p.; Пашуто, В.Т.: Возрожденный Рублев. Искусство кино 1964/5. 159-160. p.; Салынский Д.: Режиссер и миф. Искусство кино 1988/12. 79-91. p.; Смольняков, М.: Андрей Тарковский как религиозный мыслитель. Искусство кино 1990/8. 60-62. p.; Сокуров, А.: Кино, музыка и судьба художника. Музыкальная жизнь 1989/12. 4-5. p.; Тарковский, А.А. – Кознищев, Г.: «Я часто думаю о Вас...» Искусство кино 1987/6. 93-105. p.; Тюрин, Ю.: Постыжение истории. Звезда 1977/9. 182-189. p.; Фомин, В.: Все неразрешимое – запрещено. Искусство кино 1989/5. 101-118. p.; Фрейлих, С.: Возвращенное время. Сов. экран 1988/12. 18-19. p.; Хабарова, Е.: Аспекты монтажной концепции Андрея Тарковского. Кино. Вильнюс, 1989/8. 18-19. p.; Шемякин, А.: Превращение «русской идеи». Искусство кино 1989/6. 40-51. p.; Ямпольский, М.: Как быть художником? Искусство кино 1990/3. 25-36. p.; Янковский, О.: Памяти товарища. Искусство кино 1987/3. 115-117. p.

<sup>117</sup> Тарковский, А.А.: Андрей Рублев и XX. век. Сов. фильм 1965/8. 10-13. p.; Тарковский, А.А.: Беседа о цвете. Киноведческие записки 1988/1. 147-153. p.; Тарковский, А.А.: Горение. Экран 65. 1966. 154-157. p.; Тарковский, А.А.: Горькое чувство потери. Искусство кино 1973/10. 158-159. p.; Тарковский, А.А.: «Для меня кино – это способ достичь какой-то истины.» Экран 90. 1990. 60-68. p.; Тарковский, А.А.: Единомышленник прежде всего. Советские художники театра и кино 75. 1977. 181-182. p.; Тарковский, А.А.: „Жизнь рождается из дисгармонии...” Колунна 1990/7. 22-27. p.; Тарковский, А.А.: Искать и добиваться. Советский экран 1962/17. 20. p.; Тарковский, А.А.: Кино – занятие нравственное. Спутник кинофестиваля. 1987/5. 4. p.; Тарковский, А.А.: «Красота – символ правды...» Экран 89. 1989. 74-77. p.; Тарковский, А.А.: «Жизнь рождается из дисгармонии...» Колунна 1990/7. 23. p.; Тарковский, А.А.: Запечатленное время. Искусство кино

Az ebbe a csoportba tartozó magyar nyelven megjelent anyagokat részben az orosz nyelvű írások<sup>118</sup> és Tarkovszkij írásainak magyar fordításai<sup>119</sup>, részben önálló, a filmről szóló egyéb – változó szakmai színvonalú - gondolatok képezik.<sup>120</sup>

Az utóbbi forrásmunkák áttekintése után arra a következtetésre jutottam, hogy jelen fejezetben való részletes ismertetésük nem szolgálja közvetlenül a kitűzött

---

1967/4. 69-79. p.; Тарковский, А.А.: Зачем прошлое встречается с будущим? Искусство кино 1971/11. 96—101. p.; Тарковский, А.А.: Искать и добываться. Советский экран 1962/17. 9-20. p.; Тарковский, А.А.: Искусство создается народом. Кино 1979/11. 20-22. p.; Тарковский, А.А.: Красота – символ правды. Литературная газета 1987. IV.08.; Тарковский, А.А.: Лекции по кинорежиссуре. Искусство кино 1990/7. 105-112. p.; 1990/8. 103-113. p.; 1990/9. 101-108. p.; 1990/10. 83-91. p.; Тарковский, А.А.: Между двумя фильмами. Искусство кино 1962/11. 82-84. p.; Тарковский, А.А.: «Мы делаем фильмы.» Кино 1981/10. 16-18. p.; Тарковский, А.А.: О кинообразе. Искусство кино 1979/3. 80-93. p.; Тарковский, А.А.: О техническом уровне советского кино. Искусство кино 1980/8. 38-40. p.; Тарковский, А.А.: Перед новыми задачами. Искусство кино 1977/7. 116-118. p.; Тарковский, А.А.: Режиссер и зритель. Проблема контакта. Молодой коммунист. 1974/6. 86-91. p.; Тарковский, А.А.: Слово об Апокалипсисе. Искусство кино 1989/2. 95-110. p.; Тарковский, А.А.: «СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ»: неопубликованный интервью с Тарковским. Литературное обозрение 1988/9. 74-80. p.; Тарковский, А.А.: XX. век и художник. Искусство кино 1989/4. 88-106. p.;

<sup>118</sup> Kónsalovszkij, A.M.: Andrejről álmodom. Filmkultúra, 90/4. 20-25. p.; Szolcsenyicin, A.: A Rubljov-film. Filmvilág 1989/5. 10-13. p.; Tapfer K.: „Tarkovszkijjal nem bántunk méltánytalanul”. Filmvilág 1989/5. 7-9. p.

<sup>119</sup> Tarkovszkij, A.: A nézővel való kapcsolatról. Filmkultúra 1975/1. 101-104. p.; Tarkovszkij, A.: A szabadság eszméje. Filmvilág. 1987/3. 16-19. p.; Tarkovszkij, A.: Előadások a filmrendezésről. Filmkultúra 1990/5. 3-9. p.; Tarkovszkij, A.: Előadások a filmrendezésről. Filmkultúra 1990/6. 21-25. p.; Tarkovszkij, A.: Profán szentháromság. Filmvilág 1989/5. 2-5. p.; Tarkovszkij, A.: Zárszó. Filmvilág 1987/3. 20-23. p.; Kónsalovszkij, A. és Tarkovszkij, A.: Andrej Rubljov. Filmkultúra 70/1.

<sup>120</sup> Ancsel É.: Hogyan kell harangot önteni? Élet és Irodalom 1973.IV.31.; Ábel P.: Andrej Rubljov. Néphadsereg 1973.III.23.; Bán R.: Andrej Rubljov. Nagyvilág 1973/7.; Barna M.: Andrej Rubljov. Pesti Hírlap 1992.IV.02.; Benedek M.: Az ikonfestő. Észak-Magyarország 1973.III.10.; Bernáth L.: Andrej Rubljov. Esti Hírlap 1973.III.08.; Bernáth L.: Egy ikonfestő életrajza. Világ Ifjúság 1973/5.; Csatavéri J.: A film pétája. Rádió és Televízió Újság 1996.VII.01.; Csík I.: Andrej Rubljov. Ország Világ 1973.III.21.; Dvornikov, J.: Vázlatok Tarkovszkijről. Filmvilág. 1962.XI.01.; Farkas A.: Andrej Rubljov. Heves Megyei Néplás. 1973.VI.03.; Farkas J.: Andrej Rubljov: film, ikon, történelem. Világosság 1973.X.; Fazekas E.: Élmény és mitológia. Filmkultúra 1987/3. 3-14. p.; Fényi A.: Az emberszeretet művésze. Pedagógusok lapja, 1973.IV.14.; Földes A.: Andrej Rubljov. Nők Lapja 1973.III.17.; Gartner I.: Andrej Rubljov. Népszava 1973.III.11.; Grünwalsky F.: Andrej Tarkovszkij. Filmvilág XXX.évf./3. 2-6. p.; Gyertyán E.: Pokoljárás és örömda. Népszabadság 1973.III.11.; Győry E.: Andrej Rubljov. Rádió és Televízió Újság 1996.VII.01.; Hegedűs Z.: Andrej Tarkovszkij. Filmkultúra 73/2. 52-65.; 88-111. p.; Kovács A.B.: Tarkovszkij szellemi útja. Filmvilág. 1992.XII. 4-10. p.; Kovács M.: Vallomások és vélemények. Filmkultúra 73/2. 65.-84.; Marx J.: Ami a film lehetne – Tarkovszkij művészetéről. Tükör. 1982.V.09.; Nemeskürty I.: A Rubljov-film nyomtatásban. Könyv Világ 1973.IV.; Papp Z.: Monumentális alkotás. Csongrád Megyei Hírlap 1973.IV.14. 4. p.; Sas Gy.: Andrej Rubljov. Film, színház, muzsika 1973.III.17.; Sas Gy.: Mozivilág. Szabad Föld 1973. III.25.; Szekfü A.: Egy középkori festő XX. századi üzenete. Csepel 1973.IV.27.; Takács I.: A jövő gyökérzete. Nagyvilág 1973/7.; Takács I.: Andrej Rubljov. Pest Megyei Hírlap 1973.IV.04.; Thurzó G.: Andrej Rubljov. Tükör 1973.III.27.; Troszt T.: Tarkovszkij freskója: Andrej Rubljov. Somogyi Néplap 1973.VI.13.; Vasas F.: Az ikonfestő. Hajdúbihari Napló 1973.IV.03.; Veress J.: Tarkovszkij breviárium. Filmkultúra 1990/4. 25-26. p.; Vorona, O.: Andrej Rubljov. Szovjetunió 1975.X.; Zay L.: Az ikonfestő hallgatása és mondanivalója. Magyar Nemzet 1973.IV.04.; Zay L.: Andrej Rubljov. Filmművészet 1973/1.; Gregor, U. és Patalas, E.: A film világtörténete. Bp., 1966. 401.p.; Ábel P.: Új Filmlexikon II. kötet. Bp., 1973. 544-545. p.; Nowell-Smith, Geoffrey.: Oxford Film Enciklopédia. Bp., 1998. 674-675.p.; Markó L. (szerk.): A film krónikája. Bp., 1995. 390. p.

célunkat, ezért eltekintek tőle. A témánk szempontjából fontosabb cikkekre és szerzőkre a film keletkezéstörténetének összeállítása folyamán hivatkozni fogok.

Legvégül meg kell említeni Tarkovszkij magyar nyelven megjelent két munkáját. A *Megörökített idő*<sup>121</sup>, amint arról már szó volt, elsősorban filmelméleti kérdésekkel foglalkozik. Tarkovszkij *Napló*-ja<sup>122</sup> érdekes életrajzi adatokkal szolgál a rendező életének 1970 – 1986-ig terjedő időszakáról. E kötetek kapcsolata a *Rubljov*-val meglehetősen viszonylagos, ezért részletes ismertetésüktől szintén eltekintek.



---

<sup>121</sup> Tarkovszkij, A.: A megörökített idő. Bp., 1998.

<sup>122</sup> Tarkovszkij, A.: Napló. Bp., 2002.

## 2. ÉS UTAK

### 2.1. Az *Andrej Rubljov* keletkezéstörténete

Egy film genezisének a feltárása mindig érdekes és izgalmas feladat. A filmvásznon látható kész alkotás formálódása a képsorok eredetére deríthet fényt. Így van ez az *Andrej Rubljov* esetében is. Egy olyan, egyébként is nehezen interpretálható rendező esetében, mint Tarkovszkij, nem haszontalan dolog megismerkedni a film előtörténetével, mert az új adatok nagyban hozzásegítenek a mű értelmezéséhez. Az *Andrej Rubljov*, tekintettel a számtalan átalakításra és átvágásra, bizonyos tényanyag ismerte nélkül összefüggéseiben értelmezhetetlen. Összetartozó jelenetek, epizódok darabolódtak fel a munka során és kerültek a film különböző részeibe, megzavarva az időrendet, a cselekmény logikáját és az egységes szemlélet kialakulását.

#### 2.1.1. Az archívum

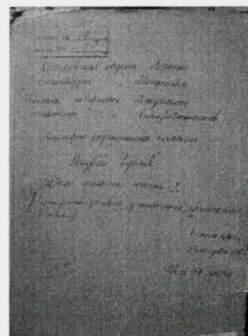
Jelen fejezetben a fennmaradt dokumentumok alapján próbáljuk meg feltárni a film keletkezéstörténetét a kezdetektől egészen a film legvégső változatának vászonra kerüléséig. A vizsgálat alapját a MOSZFILM Filmstúdió<sup>123</sup> moszkvai archívumában őrzött, közel 2000 oldal dokumentum képezi, aminek az áttanulmányozása öt éves munka eredménye (11-13. ábra). Külön köszönet illeti az archívum munkatársait és az irattár vezetőjét Karpova Rimmet, akinek áldozatkész munkája nélkül lehetetlen lett volna a dokumentumok megismerése.



11. ábra A MOSZFILM archívuma



12. ábra Az *Andrej Rubljov* aktái



13. ábra Az *Andrej Rubljov* aktaborítója

<sup>123</sup> A MOSZFILM a Szovjetunió egyik legnagyobb filmgyára volt. 1924-ben alapították, a Goszokino 1. és 3. összevont gyáráként. 1926-ban Szovokino, 1930-ban Szojuzokino, 1932-ben Roszfilm, 1933-ban Szojuzfilm, 1934-ben Moszkinokombinat, 1936. január 4. óta viseli a mai MOSZFILM nevet. 1946-ban, a Verebek hegyén alapított stúdió technikai hátterének jelentős bővítése következett be. A stúdió jelentős területén, közel 34,5 hektáron található. 13 pavilont, hangstúdiót, dekoráció-technikai részleget foglal magába, raktáraiban nagyszámú kelléket őriz. Fénykorában 7 alkotóközösség dolgozott falai között és 55 művészfilmet gyártottak itt évente.

Ezen hatalmas iratmennység – levelek, vitajegyzőkönyvek, szakvélemények, leiratok, forgatókönyv-változatok – rávilágít a film igaz történetére. A felhasznált anyagok egyediek és rendkívül nehezen hozzáférhetőek. Az iratok jelentős részének publikálására eddig még nem került sor.<sup>124</sup>

Az átláthatatlan irathalmaz az archívumban a következő módon van rendezve: a film kisebb dokumentumai – leiratok, levelek, kérvények, kivonatok, szakvélemények – hét aktát töltenek meg. Egy-egy akta megközelítőleg 100 dokumentum tárolására alkalmas. Az aktaborítón a tartalom, valamint az archiválás éve olvasható. Gyakorlatilag ez, és az egyes dokumentumokon látható keltezés az egyetlen nyom a keletkezésük időpontjára vonatkozóan<sup>125</sup>. Sok irat még iktatással sincs ellátva. A lefűzött dokumentumok időrend és pontos katalogizálás nélkül lettek elhelyezve az aktában. Sok esetben még az „iktatás” éve sem egyezik meg az aktaborítón olvashatóval.<sup>126</sup>

A hatalmas anyagból csak a témánk szempontjából legfontosabbakat fordítottam le magyar nyelvre. A fordításnál törekedtem az eredeti szöveg stílusának minél pontosabb tolmácsolására, ezért sok esetben a mondatok túl terjengősek, a szöveg nem kellően tagolt, a személyek és intézmények megnevezése sem minden esetben követi szolgai módon a magyar nyelv és a magyar fordítói kultúra irányelveit. A néhány, magyar nyelven már megjelent dokumentumok esetén is elvégeztem a szöveg újrafordítását.



<sup>124</sup> Néhány dokumentum publikálásra került orosz nyelven. Lásd: Фомин, В. in Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993.

<sup>125</sup> A dokumentumokra az aktaborítón található aktaszámmal és a dokumentumok szélén elhelyezett oldalszámmal hivatkoztam. Ez jelenti az egyetlen biztos azonosítási lehetőséget. E szám után - # elválasztással - elhelyeztem a dokumentum keltezését is a könnyebb időrendi nyomon követhetőség érdekében.

<sup>126</sup> Ez a körülmény rendkívül megnehezítette a munkát, mert a filmstúdió igazgatósága nem tette lehetővé az iratok fénymásolását és azoknak az irattárból való kikölcsönzését. Ezért, csak hosszú ideig tartó katalogizálás és feldolgozás eredményeként kerültek helyes sorrendbe a kutatható dokumentumok. Csak ezt követően tártul fel a film igaz történet, a filmvászonon látható képsorok politikai háttere. Az archívumban megőrzésre került három vitajegyzőkönyv is. Ezek egyenként megközelítően 100 oldalasak, és az Alkotóközösség három leghosszabb ülésének kivonatát tartalmazzák. Megtalálható még itt két rendezői forgatókönyv is, az egyik 1964-ből, a másik 1965-ből. Ezek 200 – 300 oldalas korai rendezői forgatókönyv-változatok. Megmaradt egy montázs-vágási terv, és az első és a harmadik irodalmi forgatókönyv változata is, egyenként 200 oldal körüli terjedelemben.

### 2.1.2. Az 1960-a évek, a cenzúra és a pártgépezet

A film keletkezéstörténetének feldolgozása előtt, legalább vázlatosan meg kell ismerkednünk az 1960-as évek szovjet filmkultúrájával, illetve annak előzményeivel annak érdekében, hogy kellő pontossággal tudjuk értékelni a MOSZFILM dokumentumanyagát.

A Szovjetunió az első világháborút követően, bár gazdaságilag kétségtelenül alulmaradt a kapitalista Nyugattal szemben, a századelő filmművészetében még egyértelműen győztesként került ki a versengésből. A szovjet rendezők – Pudovkin, Dovzszenko, Eizenstein – átformálták a világ filmművészetét. A viharos előretörést azonban a 30-as években gyors és hosszantartó hanyatlás követte. Sztálin akaratának megfelelően a film – hasonlóan az 1917-es forradalmi időszakhoz – kizárólag propagandacélokat szolgáló orgánummá silányodott. A generalisszimusz saját maga is nagy „filmbarát” volt, így sok alkotást személyesen „vizsgált felül”, mielőtt az a szovjet mozik kínálatába került volna.<sup>127</sup>

A propagandacélra kijelölt filmművészetben végtelen leegyszerűsödésnek, leépülésnek kellett végbemennie ahhoz, hogy a „vezér” üzenetét még a legműveletlenebb emberek is megértsék. Ez a szerep önmagában zárta ki a kísérletezést, az elvontabb képi és rendezői megoldásokat.

A filmek művészi értékének hanyatlásával párhuzamosan, az elkészített alkotások száma is jelentősen visszaesett. Az 1934-ben meghirdetett „szocialista realizmus”<sup>128</sup> pedig ideológiailag is betetőzte ezt a folyamatot. A filmek egy kaptafára készültek, a néző figyelmét az épülő kommunizmust megfertőző belső ellenségre irányítva. Ez általában annyit jelentett, hogy a filmek főhőse egy harcos kommunista volt, aki életörömet és fejlett osztálytudatot sugározva, felderítette a rendszer belső ellenségeit és leleplezte aknamunkájukat.

A „szocialista realista” filmeknek a munkások „valódi” életét kellett bemutatni, természetesen a párt céljainak megfelelő színezetben. Tekintettel arra, hogy a nézők

---

<sup>127</sup> Lásd még: „A harmincas évek végétől 1953-ban bekövetkezett haláláig Sztálin volt a legfőbb cenzor, aki megnézett és maga engedélyezett minden elkészült filmet. ... címváltozásokat javasolt, támogatta kedvenc rendezőit és színészeit, forgatókönyveket íratott át.” In. Nowell-Smith, Geoffrey.: Oxford Film Enciklopédia. Bp., 1998. 407. p.

<sup>128</sup> Lásd még: „Tételei közé tartozott például, hogy a művésznek pontos ideológiai megfogalmazásokkal kell átitatni művét. A tételek közül is a legfontosabb az úgynevezett partyijnoszty (pártosság) volt, ami azt jelentette, hogy társadalmi ügyekben mindig a párt vezetésének állásfoglalását kellett szem előtt tartani.” In. Nowell-Smith 1998 : 404

nem „kaptak” más filmeket, elfogadtatták velük, hogy ezek az alkotások az igaz valóságot, és csakis azt mutatják be. Ezzel párhuzamosan a rendezőknek mind nehezebben sikerült a dolgozó munkások életének „izgalmas” bemutatása, így lassanként az egzotikus témák felé fordultak.

A II. világháború jelentős fordulatot hozott a filmgyártásban. A rendezőket féken tartó szigor valamelyest enyhült, és a filmekben a hangsúly a belső ellenségről áttevődött a külsőre.<sup>129</sup> A háború vége után azonban Sztálin visszarántotta a gyeplőt a nekilendülő filmiparban, és még erőszakosabban telepedett rá a művészetre,<sup>130</sup> mint a háború előtti években. A filmek száma ismét drasztikusan visszaesett, mivel túlburjázott a bürokrácia a végletekig centralizálódott hatalom szolgálatában.<sup>131</sup> Világossá vált, hogy az elkészült – amúgy is csekély számú – film, paradox módon immár nem szolgálja a párt propagandacéljait. Az ellaposodott filmek<sup>132</sup> már nem szólították meg a nézőket, az ürességtől kongó filmstúdiók pedig képtelenek voltak fellendíteni a filmkultúrát. A helyzet tarthatatlanná vált, és végül 1952 októberében a XIX. pártkongresszuson roppant meg a fennálló rendszer: a felszólalók a filmművészet újraélesztését követelték. Olyan határozatot fogadtak el, amelyben az eddignél jóval több film legyártását irányozták elő. Ez a lépés új életre keltette és lendületbe hozta a filmipart: új filmstúdiók nyíltak meg, fiatal rendezők jutottak szóhoz.

Sztálin 1953. március 5-i halálát követően a személyi kultusz vastag jégpáncélján az enyhülés repedései mutatkoztak.<sup>133</sup> A Szovjetunió Kommunista Pártjának Központi Bizottsága 1953. szeptember 13-án Nyikita Hruscsovot<sup>134</sup> választotta a párt első titkárának. Hruscsov, elsőként törve meg a kényszerű hallgatást, a Kommunista Párt XX. küldöttgyűlésén nyíltan elítélte a személyi kultuszt.<sup>135</sup> Az új első

<sup>129</sup> Nowell-Smith 1998 : 406

<sup>130</sup> Lásd még: „Főleg a filmiparban szaporodtak el mértéktelenül az ellenőrző fórumok a háború után: az *Iszkussztvo Kino* című folyóirat egyik cikkében Szmirnova forgatókönyv-író nő huszonnyolc olyan fórumot sorolt fel, amelyen a forgatókönyvnek végig kellett mennie, mielőtt film lett belőle, s bármelyik fórumnak jogában állt változtatásokat követelnie.” In: Gregor, U. és Patalas, E.: *A film világtörténete*. Bp., 1966. 394. p.

<sup>131</sup> Lásd még: „A filmek számának csökkenését a Szovjetunióban elsősorban a cenzúra okozta. A hatóságok még szigorúbb követelményeket támasztottak, ami a filmkészítést nehézkessé és időigényessé tette.” In: Nowell-Smith 1998 : 407

<sup>132</sup> Lásd még: „A Sztálint dicsőítő filmek mellett a filmtermést ártalmatlan történelmi életrajzi filmek és a kolhozok életét rózsaszínűnek festő művek alkották.” In: Gregor és Patalas 1966 : 394

<sup>133</sup> Krausz T.: *Oroszország története*. Bp., 1997. 567. p.

<sup>134</sup> Hruscsov, Nyikita Szergejevics (1894-1971), párt és állami vezető. 1918 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. 1949-től a Központi Bizottság titkára, 1953-tól a Központi Bizottság első titkára. 1964. október 14-én megfosztották rangjától. 1971-ben csendes „száműzetésben” halt meg (1971.09.11). Hamvait nem a Kreml falába, hanem a Novogyevicsij kolostor sírkertjének elhagyatott részére temették.

<sup>135</sup> Hruscsov, Ny. Sz.: *A személyi kultusztól és annak következményeiről*. Bp., 1988.

titkár, ellentétben Sztálin nyomor-politikájával, a gyakorlatban szerette volna megvalósítani a jóléti kommunista államot, ezért a gazdasági reformok középpontjába a mezőgazdaságot állította. 1958 márciusában oktatási reformot kezdeményezett, aminek a lényege az volt, hogy az ország értelmiségi rétegét továbbgyengítve, a gyakorlati fizikai munkára irányítsa az emberek figyelmét. A felsőoktatásba kerülés feltétele immár nem a tanulmányi eredmény, hanem a gyakorlati életben eltöltött fizikai munka lett.<sup>136</sup>

A Hruscsovi „enyhülés” reformja ezen kívül még egy sor ellentmondásos intézkedést is világra segített. A Kommunista Párt XXI. Kongresszusán, 1959-ben elfogadták az osztálykülönbségek<sup>137</sup> végleges eltörléséről és a vallásellenességről<sup>138</sup> szóló határozatot. A sztálini éra végleges elítélésére a XXII. pártkongresszuson került sor, amikor Hruscsov nyilvánosan is kijelentette, hogy a sztálini elnyomást nem csak a kommunisták, hanem az ország népe is megszenvedte.<sup>139</sup> A korszak jelképes lezárásaként 1961. október 31-én eltávolították Sztálin bebalzsamozott testét a mauzóleumból.

A Nyugattal fenntartott kapcsolatok körül is az enyhülés szele lengedezett, hangoztatva a „békés egymás mellett élés” elvét.<sup>140</sup> Bár Hruscsov és Kennedy elnök 1962 októberében majdnem kiobbantotta a III. világháborút a kubai rakétaválság kapcsán, a két államfő, mérlegelve az esetleges következményeket, eltekintett a fegyveres konfliktustól.

Az ígért gazdasági fellendülés – a reformintézkedések ellenére – azonban nem köszöntött be a Szovjetunióban, és az emberek lassan megelégtették, hogy kísérleti

---

<sup>136</sup> Дейниченко, П.Г.: Россия. Москва, 2002. 363. p. A korabeli oktatási rendszer egyik fogyatékossága az volt, hogy az elméleti oktatás nem kapcsolódott szervesen össze megfelelő színvonalú gyakorlati képzéssel. Ezért átszervezték a struktúrát, aminek eredményeképp a fő hangsúly a gyakorlati munkára került, és csak mintegy ennek kiegészítéseként építették bele a rendszerbe az elméleti oktatást. A reform megvalósítása rendkívül szélsőségesre sikerült és csúfosan elbukott.

<sup>137</sup> Lásd még: „Megdöntöttük a kapitalizmust, megsemmisítettük a földesurak uralmát, megteremtettük a munkáosztályt, a dolgozó nép hatalmát.” In. Hruscsov, Ny. Sz.: A békés egymás mellett élésért. Bp., 1960. 611. p.

<sup>138</sup> Lásd még: „Már 1959 telén megkezdődött az a vallásellenes hadjárat, amelynek horderejét csak a 20-as és 30-as évek harcos ateistáinak tevékenységéhez lehetne mérni. (Ez a gyakorlatban a sztálini naturalista vallásfelfogással való szakítást jelentette.)” In. Дейниченко, П.Г.: Россия. Москва, 2002. 362. p.

<sup>139</sup> Lásd még: „A Szovjetunió Kommunista Pártja elsőnek mutatott példát a személyi kultuszról származó összes hibák bátor és éles elítélésére. ...Nem, elvtársak, ezt meg kell tenni. Meg kell tisztulni és meg kell szabadulni minden lerakódástól.” In. Hruscsov 1960 : 585

<sup>140</sup> Lásd még: „A béke megszilárdításáért, a békés egymás mellett élés alapjainak megerősítéséért folyó harc nagy erőfeszítéseket követel a Szovjetuniótól, a szocialista tábor országaitól, minden békeszerető néptől. A békeszerető erők mind jobban támogatják világszerte a Szovjetunió, a szocialista országok következetes békepolitikáját.” In. Hruscsov 1960 : 576



bábok legyenek a pártvezér kezében. Az elégedetlenség végül akkora méretet öltött, hogy 1964. október 13-a éjszakáján a Központi Bizottság megfosztotta Nyikita Hruscsovot minden rangjától, és L. I. Brezsnyevet<sup>141</sup> nevezte ki első titkárnak, akinek a személyében a konzervatív erők győzedelmeskedtek.<sup>142</sup>

Brezsnyev vezetése alatt viszonylagos jólét köszöntött be az országban,<sup>143</sup> ahol nem számított már szégyenletes bűnnek a vagyon. A boltokban lassan változatos árukínálat jelent meg, és a különféle termékeket az emberek a munkáért járó pénzüikkel már meg is tudták vásárolni. A tömeges lakásépítésnek köszönhetően – bár szerény alapterületen –, már sokan jutottak saját otthonhoz.

Az ideológia és a művészet terén az új vezetés azonban hamarosan világossá tette, hogy semmiféle liberalizációra nem hajlandó. Az újságokból eltűntek a sztálini korszakot bíráló cikkek és a „szabadelvű” publikációk.<sup>144</sup> A cenzúra, bár nem olyan nyíltan, mint a háború végét követően, de ugyanolyan kategorikusan bírálta és tiltotta.<sup>145</sup>



Az „olvasás”<sup>146</sup> idején az filmgyártásában is jelentős változások mentek végbe. Az 1947-1950-ig terjedő időszakban a Szovjetunióban évente 16 művészfilmet gyártottak, 1951-re ez a szám 6-ra csökkent.<sup>147</sup> A mozilátogatás ekkor elsősorban a városi lakosság körében terjedt csak el. Ennek oka az volt, hogy egy mozijegy ára meglehetősen borsosnak bizonyult a falusi lakosság számára.

---

<sup>141</sup> Brezsnyev, Leonyid Iljics (1906.12.19. – 1982.11.10.), első titkár, főtitkár. 1931 óta tagja a Kommunista Pártnak. 1976-tól a Szovjetunió marsallja, 1961-től a Szocialista Munka Hőse. Háromszor kapta meg a Szovjetunió Hőisének járó kitüntetést (1966, 1976, 1978). 1964.10.13-tól a Kommunista Párt Központi Bizottságának első titkára, majd 1966.04.08-tól a Központi Bizottság főtitkára.

<sup>142</sup> Hruscsov személyisége és politikai megítélése máig nem tisztázott terület. Sajátos kettősség, rendkívüli tettekésség és munkabírási jellemezte. Nem vállalkozunk politikai bírálatára, azt azonban mindenképp érdemes megjegyezni, hogy míg Sztálint csak halála után lehetett „leváltani”, addig Nyikita Szergejevics egy békésnek mondható egyszerű szavazással el lehetett távolítani a hatalom éléről. A kor hangulatáról sok érdekességet olvashatunk Roj Megyvegyev Hruscsovról szóló politikai életrajzában.

Lásd: Medvegyev, R.: Hruscsov. Bp., 1989.

<sup>143</sup> Krausz 1997 : 578

<sup>144</sup> Lásd még: *„Azok az írók, művészek, filmesek, akik azt szerették volna, hogy műveiket megismerje az egész világ, vagy önnön korlátozták alkotói szabadságukat, vagy a szimbólumok nyelvén voltak kénytelenek megszólalni. Így sokan valóságos virtuózaivá váltak ennek a kifejezőmódnak. F.A. Abramov, V.V. Bikov, A.A. Voznyeszenszkij, V.G. Raszputyin, Ju.V. Trifonov könyvei, A.A. Tarkovszkij és A. Sz. Mihalkov-Koncsalovszkij filmjei – hogy csak néhány kiragadott példát említsünk – nem csupán a kulturális, de a politikai élet homlokterébe is bekerültek.”* In. Дейниченко, П.Г.: Россия. Москва, 2002. 365. p.

<sup>145</sup> Дейниченко 2002 : 366

<sup>146</sup> Az „olvasás” Ilja Ehrenburg 1954-es művének címe után terjedt el a társadalmi-művészeti enyhülés jelölésére.

<sup>147</sup> Зезина, М.: Кинопрокат и массовый зритель в годы „оттепели”. In. Секиринский, С.С.: История страны история кино. Москва, 2004. 390-412. p.

Az 50-es években bekövetkező változás a mozifilmek számát és típusait érintette. Immár elengedhetetlenné vált, hogy a filmszínházak kínálatát növeljék. E feladatot 1952-ben tűzték ki hivatalosan. Az intézkedést követő öt éven belül a filmek számának jelentős gyarapodását tapasztalhatjuk. Amíg 1951-ben a legyártott 30 film közül mindössze 6 volt művészfilm, addig 1956-ban ez a szám már 113-ra nőtt.<sup>148</sup> A filmművészet tehát új lendületet kapott. Az 1960-as évek végére az egy évben legyártott filmek száma már elérte a 167-et. Az alkotások számának növekedésével párhuzamosan egyre fontosabbá vált a művek jövedelmezőségének szerepe is: egy átlagos szovjet film előállítási költsége ekkoriban 320-340 ezer rubel volt, szemben egy amerikai gyártású produkcióval, ami 3-5 millió dollárba került.<sup>149</sup> Meg kell ugyanakkor jegyeznünk azt, hogy a hatalmas orosz piacon hosszú ideig a többszöröse realizálódott a bekerülési költségnek, még a leggyengébb filmek esetében is.

A gyártási költségek azonban fokozatosan növekedtek a Szovjetunióban is, így mind fontosabb szemponttá váltak a nézők, akik az időközben forgalomba került látványos külföldi „jó” filmekre nagyobb számban ültek be. Ebben a helyzetben azonban a párt komoly dilemma elé került: egyrészt nem akarta háttérbe szorítani a filmek eszmei-ideológiai nevelő szerepét, másrészt ezt a szerepet nehezen lehetett összeegyeztetni egy mind inkább „profitorientált” művészeti ággá váló filmiparral. A helyzetet súlyosbította, hogy a rendezők új nemzedéke egyre határozottabban a nézők oldalára állt.

A költségek növekedése a filmszínházak működésére is rányomta a bélyegét. A kínálatban – a párt nem kis bosszúságára – mind nagyobb számban kaptak helyet a „burzsoá életmódot megszépített formában” bemutató filmek. Ezeknek a korabeli sikerfilmeknek az importja azonban korlátozott volt, mivel a Szovjetunió csak annyi nyugati filmet vásárolhatott, amennyit saját produkciókból eladott.<sup>150</sup> Ennek a sajátos barter-kereskedelemnek a következményeként az exportra szánt filmekre – amilyen a *Rubljov* is volt – kiemelt figyelem összpontosult.

A filmművészetben ismét helyet kaptak a vígjátékok. A vígjátékrendezők közül Eldar Rjazanov<sup>151</sup> emelkedik ki, aki több nemzetközileg is elismert filmet forgatott. A

---

<sup>148</sup> u.o. 391. p.

<sup>149</sup> u.o. 395. p.

<sup>150</sup> Зезина 2004 : 402

<sup>151</sup> Rjazanov, Eldar Alekszandrovics (1927.11.18. - ), filmrendező, forgatókönyvíró, dramaturg. 1950-ben végzett a VGIK-en, 1984-ben a Szovjetunió Érdemes Művészeinek választották. Ismertebb filmjei: *Karneváli éjszaka* (1956), *Autót loptam* (1965), *Munkahelyi románc* (1977), *Kétszemélyes pályaudvar* (1988), *Elfelejtett dallam fuvólára* (1987), *Ígéretes mennyországok* (1992).

fellendülés a filmes alkotók népes táborát juttatta szóhoz: voltak közöttük „öreg rókák”, mint Mihail Romm, de egészen fiatalok is, mint Suksin, Mihalkov-Koncsalovszkij és Tarkovszkij.

A szovjet filmművészetnek ezt a Sztálin utáni időszakát Kovács és Szilágyi az alábbi módon osztotta fel:

- Az 1956-os pártkongresszust követő időszak filmjei, amelyek a személyi kultusz idején elnyomott orosz nép humánus és népi vonásait helyezte előtérbe. Ezen időszak filmjeiben a mindent eltűrő orosz népre irányult a rendezők figyelme. Példaként említhetjük Romm<sup>152</sup> *az Egy év kilenc napja*<sup>153</sup>, vagy Csuhráj<sup>154</sup> *Ballada a katonáról*<sup>155</sup> című filmjét.
- A második fázisba az 1917-es forradalom eszméihez való visszatérés filmjei tartoznak. Ezen alkotásokra elsősorban a hrucsovi ideológia nyomta rá a bélyegét. Az alkotók a sztálini elnyomás után a forradalom mindent megtisztító eszméjéhez nyúltak vissza. Az ebben az időszakban készült filmekre a „lázadó”, kánontörésre hajlamos felfogásmód a jellemző. A kiemelkedő alkotások közül megemlíthetjük Paradzsanov<sup>156</sup> *Elfelejtett ősök árnyai* és Hucijev<sup>157</sup> *Mi, húszévesek (Iljics őrsége)*<sup>158</sup> című filmet.

<sup>152</sup> Romm, Mihail Iljics (1901.01.24. – 1971.11.01.), filmrendező és forgatókönyvíró. 1939-től a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja, 1950-ben a Szovjetunió érdemes művésze. Több filmet is készített Lenin életéről (*Lenin Októbere*, *Lenin 1918-ban*). Művészetében fordulópontot jelent az 1962-ben elkészült *Egy év kilenc napja* című filmje. 1949-től tanít a VGIK-en, tanítványai közül kiemelkedik: G.N. Csuhráj, V.M. Suksin, A.N. Mitta, és A.A. Tarkovszkij.

<sup>153</sup> *Egy év kilenc napja* (1962) című film a tudásvágyat szomjúhozó, ám mégis kiégett, eszméit veszített értelmiséget mutatja be. Lásd még: Veress J.: Kétszáz film. Bp., 1969. 387-390. p.

<sup>154</sup> Csuhráj, Grigorij (1921 – 2001), Lenin-díjas szovjet rendező. 1939-től a VGIK-en tanult, M. Romm tanítványa és asszisztense volt. Diplomáját csak a háború után szerezte meg. 1953-tól kezdődően Kijevben dolgozott. Ismertebb filmjei: *A negyvengyedik* (1956), *Ballada a katonáról* (1959), *Tiszta égbolt* (1960), *Volt egyszer egy öregember* (1964), *Emlékezet* (1970).

<sup>155</sup> *Ballada a katonáról* (1959): Az alkotás romantikus hangvétellel mutatja be a frontszolgálatról hazaengedett fiatal katona történetét, átéli a hátszágban élő emberek sorsának kilátástalanságát. Utazása közben szerelmi kapcsolat szövődik közte és egy lány között. Lásd még: Veress 1969 : 379

<sup>156</sup> Paradzsanov, Szergej (1924 – 1990), szovjet rendező. Grúziában született, a 40-es években zeneművészetet tanult. 1952-ben szerezte meg filmes diplomáját, ezt követően Kijevben alkotott. Filmjeit sajátos népi elemekkel átitott költőiség jellemzi, sokak szerint a Szovjetunió egyik legeredetibb filmrendezője. Személyisége életörömet árasztó volt, ami sokszor barátait –köztük Andrej Tarkovszkijt is – magával ragadta. A szovjet hatóságok koholt vádakkal bebörtönözték és művészi tétlenségre kárhoztatták. Ezzel magyarázható, hogy tehetségéhez mérten igen kevés filmet forgatott. Alkotásainak híre messze túllépte a Szovjetunió határait. Ismertebb filmjei: *Virág a kövön* (1962), *Elfelejtett ősök árnyai* (1964), *Szaját Nova (A gránátalma színe)*, 1969), *A szurámi vár legendája* (1984), *Asik-kerib* (1988)

<sup>157</sup> Hucijev, Marlen (1925 – ), szovjet rendező, forgatókönyvíró. Tbiliszi-ben született, 1944-től Grúziában alkotott. 1950-ben diplomázott a VGIK-en. Filmjeit bensőséges líraiság jellemzi. Kevés filmet készített. Ismertebb alkotásai: *Tavaszi a kisvárosban* (1956), *A két Fjodor* (1958), *Iljics őrsége* (1963) és ennek átdolgozott változata a *Mi, húszévesek* (1964), *Júliusi eső* (1966), *Utószó* (1983)

<sup>158</sup> *Mi, húszévesek* (1963-64): A film fiatalok „önvallomásait” tartalmazza. Egyikük a katonaságtól szerel le, másikuk házassodik, a harmadik saját útját keresi az életben. A közös mindannyiukban az, hogy jelentük

- A harmadik fázis az „orosz nemzeti” korszak volt. Ekkor az előző filmekkel elégedetlen alkotók még régebbre – a forradalom előtti Oroszország kultúrájához nyúltak vissza. Ekkor készült a Tarkovszkij filmek közül az *Andrej Rubljov* és a *Tükör*.<sup>159</sup>

A „60-as nemzedék” filmjeiben, első lépésként a magánélet felé fordulást követhetjük nyomon: a korabeli filmekben megjelent a szerelem témája. Ennek legmarkánsabb képviselői: Csuhráj *A negyvenegyedik*<sup>160</sup> című filmjével és Kalatozov<sup>161</sup> a 20-as évek hagyományaiból építkező filmjével, a *Szállnak a darvak*<sup>162</sup>-kal. A szovjet filmművészet hagyományaira jelentősen támaszkodó „nagy öregek” közül Geraszimov<sup>163</sup> *Csendes Don*<sup>164</sup> című filmje említhető még meg.

A filmtörténészek egy csoportja a 60-as évek filmjeiben egy sajátos orosz neorealista irányzatot is felfedezni vél.<sup>165</sup> Ebbe illeszthető bele Bondarczuk<sup>166</sup> *Emberi sors*<sup>167</sup>, Ordinszkij<sup>168</sup> *Ember született*<sup>169</sup>, Kulidzsanov<sup>170</sup> *Múló évek*<sup>171</sup> és Andrej

---

és a jövő kapcsolatát igyekeznek felderíteni. A filmet leforgatása után több évre „polcra helyezték”. Lásd még: Veress 1969 : 395

<sup>159</sup> Kovács és Szilágyi 1997 : 19

<sup>160</sup> *A negyvenegyedik* (1956): A film egzotikus alapokra épül, melyben a főhősök az Aral-tavon hajózva, egy szigeten kötnek ki. Itt egy szerelmi szál szövődik a fiatal fehér tiszt és a vörös forradalmárnő között, aki végül agyonlövi a cári hajóra feljutni igyekvő hódolóját. Lásd még: Veress 1969 : 202

<sup>161</sup> Kalatozov, Mihail (1903 – 1973), szovjet filmrendező. Grúz származású alkotó, eredeti neve M. Kalatozisvili. A filmszakma majd minden munkakörében dolgozott. 1943-1948-ig az USA-ban filmügyi megbízott. Nagy számú filmjei közül a legismertebbek: *Luxustutajon* (1954), *Az első szállítmány* (1955), *Szállnak a darvak* (1957), *Az el nem küldött levél* (1959), *É, Kuba 1.-2.* (1964).

<sup>162</sup> *Szállnak a darvak* (1957): A mű egy szerelem „utóéletét” dolgozza fel. Mialatt Borisz frontszolgálatra kerül, szerelme, Veronika hűtlen lesz hozzá. A harctérről hazaérkező katonák között a lány hiába várja haza halott szerelmét. Lásd még: Veress 1969 : 367

<sup>163</sup> Geraszimov, Szergej (1906 – 1985), szovjet rendező, forgatókönyvíró, filmrendező. 1928-ben szerzett filmes diplomát Leningrádban. 1932-től készített filmeket. Szovjet viszonylatban kimagaslóan nagy számú filmet forgatott. Több évig a VGİK-en tanított. Ismertebb alkotásai: *Az ifjú gárda 1.-2.* (1948), *Felszabadult Kína* (1950), *Csendes Don 1.-3.* (1957-58), *Az újságíró 1.-2.* (1967), *A tónál* (1969), *Lev Tolsztoj* (1984)

<sup>164</sup> *Csendes Don* (1957-58): Solohov azonos című regényéből adaptált, három részes mű.

<sup>165</sup> Gregor és Patalas 1966 : 401

<sup>166</sup> Bondarczuk, Szergej (1920 – 1994), szovjet színész, filmrendező. A II. világháború befejeződése után – amiben személyesen is részt vett – a VGİK-en Sz. Geraszimov tanítványa lett, 1948-ban diplomázott. Filmjeiben a „hősi” példák bemutatására törekedett, így hamarosan a Szovjetunió egyik vezető filmes alkotója lett. Filmjei közül a következőkről kell megemlékeznünk: *Emberi sors* (1959), *Háború és béke 1.-4.* (1964-67), *A hazáért harcoltak* (1975), *A sztyep* (1977), *Borisz Godunov* (1986).

<sup>167</sup> *Emberi sors* (1959): Solohov azonos című elbeszélése nyomán készült alkotás.

<sup>168</sup> Ordinszkij, Vaszilij (1923 – 1985), szovjet rendező. A negyvenes években a VGİK-en Sz. Geraszimov osztályában tanult, végül 1954-ben diplomázott le. Filmjeiben főként az „ifjúság” problémáit dolgozta fel. Ismertebb filmjei: *A szépség titka* (1954), *Ember született* (1956), *Egykorúak* (1959), *Golgota* (1977).

<sup>169</sup> *Ember született* (1956): A film a gyermekét egyedül nevelő anya életének fáradtságos és küzdelemmel teli mindennapjait kendőzetlen egyszerűséggel mutatja be. A rendező a főhős lélekábrázolásának árnyaltságával tűnik ki.

<sup>170</sup> Kulidzsanov, Lev (1924 – 2002), szovjet filmrendező. Tbiliszipben született, a VGİK-en Sz. Geraszimov osztályában tanult, 1954-ben diplomázott. Filmjei líraiságukkal és sajátos drámaiságukkal emelkednek ki. Ismertebb alkotásai: *Múló évek* (1957), *Szülei háza* (1958), *Az elveszett fénykép* (1959), *Amikor a fák még nagyok voltak* (1961), *Bűn és bűnhődés 1.-2.* (1970)

Tarkovszkij *Iván gyermekkor*a című filmje. Ezen alkotásokat a valósághoz való spontán kapcsolat és a „való világ” reális ábrázolásmódja jellemzi.



Az alkotások eszmei „megrostálásában” a legfontosabb szerepet az 50-es évek elején még a Szovjetunió Filmügyi Minisztériumának Tanácsa játszotta. Miután 1953-ban egy reformintézkedést követően a Filmügyi Minisztériumot megszüntették, szerepét az újonnan létrehozott Kulturális Minisztérium Filmfőigazgatósága<sup>172</sup> vette át. Mivel a gyártásra kerülő filmek mennyisége rohamosan növekedett, gyakorlati szempontból megvalósíthatatlanná vált, hogy minden egyes forgatókönyv minősítése a főigazgatóságon fusson keresztül.

Mivel a film és a filmművészet változatlanul kiemelt fontossággal bírt ebben az ideológiai harcban<sup>173</sup>, a MOSZFILM Stúdió is kemény ellenőrzés alatt állt. A párt és annak ideológusai vasmarokkal szorították az alkotókat<sup>174</sup>. Semmilyen megoldás, semmiféle ötlet nem kerülhetett bele az ő jóváhagyásuk nélkül a filmbe.

Azért, hogy a hatékony ellenőrzés és a viszonylagosan gyors elbírálás követelményeinek egyaránt megfeleljenek, ú.n. „alkotóközösségeket”<sup>175</sup> hoztak létre, saját művészeti tanáccsal. Ez az intézmény nem azonos a forgatócsoporttal, bár annak tagjai természetesen képviseltették magukat a szervezetben.<sup>176</sup> Az alkotóközösségeket inkább bizonyos szakmai elvek szerint szerveződött alkotócéheknek tekinthetjük. Egy alkotóközösség több, különböző szakterületű embert tömörített. Helyet kaptak benne filmesek, a MOSZFILM hivatali apparátusának képviselői, külső tudományos szakértők, szerkesztők és természetesen maguk az alkotók is. Egy-egy alkotóközösséghez több filmes stáb is tartozott. A gyakorlatban ezen a szinten dőlt el a gyártásba vett film sorsa. Az itt elfogadott határozatok kötelező érvényűek voltak, mindenre kiterjedő hatáskörrel bírtak a készülő alkotásokkal kapcsolatban.

---

<sup>171</sup> *Múló évek* (1957): A rendező a filmben egy szovjet bérház lakóinak életét mutatja be, merész realizmussal.

<sup>172</sup> GLAVK: Főigazgatóság.

<sup>173</sup> Lásd még: *„Íly módon a művészet társadalmi erő. A művészet hatalmas propagandaeszköz. Ebből a szempontból a művész a társadalmi élet minden zugában olyan harci erőt képvisel, amely részt vesz az osztályharcban.”* In. A.V. Lunacsarszkij In. E. Fehér P.: *Lenin nemzedéke*. Budapest, 1977. 266. p.

<sup>174</sup> Lásd még: *„... a párt irodalom és művészet terén végzett politikájának központjában, a művészek marxista világnézeti felfogásának kimunkálása állt.”* In. Лукин, Ю.А.: *Искусство и идеологическая работа партии*. Москва, 1976. 11. p.

<sup>175</sup> творческое объединение

<sup>176</sup> Lásd még: *„A játékfilm alkotói folyamata jelentősen eltér a többi művészeti ágétól, mert a filmgyári kollektív alkotómunka az ipari, technikai, iparművészeti, alkalmazott társművészeti komponensek kifogástalan együttműködését igényli.”* In. Kis T.: *Marxista-leninista esztétika*. Bp., 1973. 672. p.

Ennek fényében nyilvánvaló, hogy maga a filmrendező – ötleteivel és elképzeléseivel – csak egy kis fogaskerék volt<sup>177</sup> ebben a gépezetben, és nem rendelkezett nagyobb beleszólással készülő filmjébe, mint bárki más az alkotóközösségben. Szerepe arra korlátozódott, hogy ötletek tengerével<sup>178</sup> álljon elő – amennyiben tehetséges művész az illető –, és azokat a tagok elé terjessze. Az alkotóközösségnek és annak igazgatójának jóváhagyása nélkül azonban még egy felirat színét sem lehetett megváltoztatni. Ezen szervezetek igazgatói és a szerkesztők voltak az igazi urai a filmeknek, az ő segítségével tartotta a párt teljes mértékben ellenőrzése alatt az alkotásokat. 1963-ban Hruscsovnak egy értelmiségiekkel lefolytatott megbeszélését követően nyilatkozatot adtak ki, miszerint a Kulturális Minisztérium már csak kirívó esetekben szólt bele közvetlenül a filmstúdiók gyártási tervébe.<sup>179</sup>

A témaválasztás tekintetében is fordulat következett be. Míg az ötvenes években elsősorban neves történelmi személyiségekről (Rettegett Iván, Alekszandr Nyevszkij) szóló filmek szerepeltek a stúdiók gyártási tervében, addig ezt követően a figyelem a „modern” témák felé fordult. Mivel a Hruscsov által meghirdetett reformintézkedések elsősorban a mezőgazdaság és a kisemberek életének átalakítását tűzték ki célul, a filmesek is a hétköznapi emberek iránt kezdtek érdeklődni. Már nem a történelem „nagyjai” voltak az alkotások főszereplői, hanem a közösség erejével önmagát meghaladó és új világot építő kisember.



Ebből a szempontból vizsgálva Tarkovszkij filmtervét, az a változás időszakára esett. Mivel a forgatókönyv engedélyezése évekre elhúzódott, a filmmel szemben támasztott követelmények is jelentősen átalakultak. A forgatókönyv ötletének felvetésekor, 1962-ben még a „nagy történelmi” filmek éreztették hatásukat. Ebbe a sorba tökéletesen bele lehetett illeszteni egy orosz ikonfestőről szóló alkotást. A politika

<sup>177</sup> Lásd még: „A szocializmus olyan, mint egy fogaskerékrendszer. Benne az ember egy apró kerék – és tökéletes mechanikusságra van kárhoztatva. Így saját magától is elidegenedik. Megfosztották eleven lelkétől. Bizvást elmondható, hogy ebben minden kínaiul van, és ezek az urak még azt állítják, hogy ők tesztelik meg a haladást. Úristen! Ha ez a haladás...” Dosztojevszkij jegyzetei a Bűn és bűnhődéshez In. Tarkovszkij, A.: Napló. Budapest. 2002. 26. p. „Elidegenedtek egymástól az emberek.” In. Tarkovszkij, A.: Napló. Budapest. 2002. 19. p.

<sup>178</sup> Lásd még: „Ha a művészetet valóban a közvetlen kifejezés szempontjából vizsgáljuk – másként valóban nem is lehet –, akkor a forgatókönyvíró olyan művész, aki hiába adja a filmbe önmaga legjavát, nincs meg az a vigasztaló tudata, hogy kifejezze saját énjét. Így egész alkotói gyötrelmével együtt nem más, mint ötletgyáros, technikai, lélektani, irodalmi lelemények, trükkök szállítója...” In. Dobai P.: Archaikus torzó (forgatókönyvek, tanulmányok). Budapest, 1983. 225. p.

<sup>179</sup> Зезина 2004 : 392

szele időközben azonban megváltozott, és a szerkesztők 1963 után már egy „modern” főhőst szerettek volna látni a filmvászonon. Ebbe az új szerepbe Rubljov csak nehezen fért bele, így a forgatókönyv és a készülő film rengeteg kritikát kapott az ikonfestő szerepének túlzott kihangsúlyozása miatt. Határozott tendenciát tudunk végigkövetni az ikonfestő szerepének háttérbeszorítására az „alkotó” nép javára. Az új idők új hőse metaforájának szerepére az önmaga tehetségéből és népének erejéből alkotó Boriszka alakja felet meg igazán.

Van még egy adalék, amire feltétlenül fel kell hívni a figyelmet és ami olyan nagy jelentőségre tesz szert az *Andrej Rubljov* későbbi története során – ez pedig a filmek elfogadásának rendszere. Mivel az alkotóközösség vezetői tartották a kapcsolatot a MOSZFILM vezetősége, a Párt és a filmesek között, aláírásukkal igazolt dokumentumon kellett elfogadniuk a kész alkotásokat. Ez apróságnak tűnhet, ám mélyreható következményekkel járt. A rendezők és az alkotók kizárólag a hivatalos elfogadást követően kapták meg a sokszor évekig tartó munkáért<sup>180</sup> járó fizetésüket. Erre még kitérünk a film történetének áttekintésekor, mert Tarkovszkij részben ennek köszönhetően került idegileg teljesen kimerült állapotba és anyagilag kilátástalan helyzetbe<sup>181</sup>.

Az 1960-as évek második felében az ideológiai rendszer által „nem megfelelőnek” ítélt filmeket gyakran nem nyíltan támadták, hanem csendesesen a „polcra” tették őket. Ilyen csendes leszámolással találkozhatunk Tarkovszkij esetében is. A módszer három szintre épült: az első lépés a film zárolása, a második a szerző mindennemű visszautasítása, a harmadik pedig az alkotás bemutatását követő kíméletlen kritika<sup>182</sup> volt.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Lásd még: „Meguntam a Solarist, miként annak idején a Rubljovot is: a szovjet rendező sorsa – a túlságosan sokáig tartó forgatás.” In: Tarkovszkij, A.: Napló. Budapest. 2002. 59. p. „Az utóbbi hetekben valahogy üres és fásult a lelkem. Vagy a betegség miatt, vagy azért, mert úgy érzem, zsákutcába kerültem. Így döglök meg az ember, anélkül hogy csinálna valamit. Pedig mennyi mindent szeretnék csinálni...” In: Tarkovszkij 2002 : 47

<sup>181</sup> Lásd még: „Jobb időkben milliomos lehettem volna. Ha 1960-tól kezdve évente két filmet rendeztem volna, már 20 filmmel készültem volna el... De a mi idiótáinkkal aztán forgathat is az ember!” In: Tarkovszkij 2002 : 24. p.; „Egész egyszerűen megrontották az embert. Pontosabban, fokozatosan mindenki megrontotta a másikat. Azokat pedig, akik gondoltak a lélekre, sok évszázadon át fizikailag megsemmisítették és a mai napig megsemmisítik.” In: Tarkovszkij 2002 : 26; „Jó lenne minél előbb kifizetni az adósságaimat, márpedig sok van belőlük.” In: Tarkovszkij 2002 : 41 „Érdekelne, vajon keresek-e annyi pénzt valaha, hogy megadjam az adósságaimat és megvegyem azt, ami a legszükségesebb: egy díványt, valami bútorfélét, egy írógépet, olyan könyveket, amelyeket a saját polcomon szeretnék birtokolni? A falusi házat is fel kell újítani. Ez megint csak pénzbe kerül.” In: Tarkovszkij 2002 : 31

<sup>182</sup> A filmek kritikájának jóval nagyobb jelentősége volt, mint manapság. Sokszor előfordult, hogy ugyanaz a film kapott jó és nagyon rossz kritikát is. Miután a nézők számára világossá vált, hogy a kedvezőtlen „hivatalos” kritika gyakran igen jó filmeket takar, bizonyos elbizonytalanodás lett úrrá a

A film zárolása azt jelentette, hogy a kész alkotást évekre<sup>184</sup> betiltották, nem engedték bemutatni még a szakmának sem. A zárolt film körül minden és mindenki mély hallgatásba burkolózott. Ez egyben az alkotó „eltiltásával” is együtt járt, hosszabb-rövidebb időre tétlenségre kárhoztatva őket. Benyújtott javaslataikra és filmötleteikre gyakran semmiféle választ nem kaptak. Ezzel a módszerrel tette kész, fiatal művészeket fosztottak meg évekre a megnyilatkozás lehetőségétől.

Ennek a folyamatnak minden elemével találkozunk majd a *Rubljov* vizsgálatakor.

Filmtörténeti áttekintésünkben ezen a ponton érkeztünk el oda, hogy megismerkedjünk az *Andrej Rubljov* keletkezéstörténetével. A fent vázolt körülmények alapján látható, hogy Tarkovszkij 1961-ben a *Rubljov* alapötletének kidolgozásakor egy, már felívelő pályán lévő filmművészeti irányvonalba kapcsolódhatott bele. Tulajdonképpen a módosulva továbbélő sztálini-lenini ideológia és ellenőrző-diktatúra dinamikájában bekövetkezett „olvadásban” életre kelt szovjet filmes „új hullám” adta ennek a felívelésnek művészeti közegét. Ebben az évtizedben azért is üdvös vállalkozásnak ígérkezett az ikonfestőről szóló film ötletével előállni, mert a 60-as években élénk érdeklődés indult meg az orosz kultúra gyökerei iránt.<sup>185</sup> A galériákban pihenő ikonokat restaurálták, lekerült róluk a régi fényüket eltakaró sötét lakkréteg. Valóságos „kutatóexpedíciók” indultak a távoli vidékek elfeledett templomaiban fellelhető ikonok összegyűjtésére és Moszkvába szállítására. A középkori művészettörténettel foglalkozó kutatók tollából egymást érték a kor kultúrájával és szellemi örökségével foglalkozó könyvek.



---

nézőkn. Jellegetesen a kisebb városi lapok kedvezőbb, a nagyobb országosak pedig rosszabb kritikát adtak egy filmnek. A rossz kritikának is volt azonban egy hatalmas előnye: egy-egy „botrányos” írás után a nézők valósággal tódultak a mozikba, hogy saját szemükkel lássák a leminősített alkotást. Lásd még: Зеина 2004 : 410

<sup>183</sup> Фомин, В. in Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993. 5. p.

<sup>184</sup> Lásd még: „Csakugyan megint évekig kell arra várnom, hogy mikor méltóztatik valaki engedélyezni a film forgalmazását? Milyen döbbenetes ország ez, ahol sem művészetünk nemzetközi elismerését, sem pedig jó minőségű új filmek és könyvek megjelenését nem kívánják? Félnék a valódi művészettől, ez persze természetes, hiszen a művészet humánus jellegénél fogva kétségtelenül ellentétben áll azokkal, akiknek az a feladata, hogy elnyomjanak mindent, ami él, a humanizmus minden jelenségét, legyen bár szó az emberi szabadság-törekvésekről vagy a művészet jelenségeiről a mi egyhangú horizontunkon. Addig nem nyugszanak, míg ki nem irtják az önállóság minden megjelenési formáját és tulokká nem változtatják a személyiséget. Ezzel mindent elpusztítanak, önmagukat és Oroszországot is.” In. Tarkovszkij 2002 : 76

<sup>185</sup> Lásd még: „A XX. század kezdete előtt Oroszországban alig foglalkoztak a régi orosz művészet tanulmányozásával, s külföldön még ma is csak igen kevés ismerik.” In. Alpatov, M.V.: A művészet története I. Bp., 1965. 388. p.



### 2.1.3. A film keletkezéstörténete

#### 2.1.3.1. A kezdet

A film keletkezéstörténete az általunk ismert dokumentumok alapján 1961-ben kezdődik, amikor az év júliusában Andron Mihalkov-Koncsalovszkij<sup>186</sup> – a film forgatókönyvírója – levélben kérte a MOSZFILM I. Alkotóközösségének szerkesztőjét, N.V. Beljajevát,<sup>187</sup> hogy engedélyezze a forgatókönyv első változatának halasztott leadását:

*„A Gleb Dmitrijevics Harlamov<sup>188</sup> igazgatóval történt egyeztetés alapján kérem Önt, hogy hivatalosan is hosszabbítsa meg az „Andrej passió”<sup>189</sup> című forgatókönyv első változatának leadási határidejét folyó év szeptember 15-ig.”<sup>190</sup>*

Amint az látható a dokumentum alapján, 1961 júliusában már folyt a munka a majdani film első irodalmi forgatókönyv-változatán. A mű kidolgozását Koncsalovszkijra bízta, akihez csak később csatlakozott Tarkovszkij társszerzőként. Érdekes, hogy már ekkor felmerült a forgatókönyv második névváltozata, az *Andrej passió*. A mű hivatalos címe ekkor még: *Kezdetek és utak*.<sup>191</sup>

1962 januárjában az I. Alkotóközösség tagjait összehívták a forgatókönyv megvitatására. Fontos jelzés, hogy már ezen kezdeti fázisban kinyilvánították: a film nem Andrej Rubljov biográfiája lesz. Érdeemes hosszabban idézni a vita jegyzőkönyvéből<sup>192</sup>:

*„Karenin.”<sup>193</sup>*

*Mi most az alkotókkal beszélgetünk, hogy megismerjük a jövőre vonatkozó elképzeléseiket, majd összeállítsuk az alkotóközösség jövőbeni terveit.*

*Tarkovszkij és Koncsalovszkij eddig négy ötlettel állt elő, amelyek közül az Andrej Rubljov a legkiforrottabb, legátgondoltabb alkotás. Bár a téma időben távol áll tőlünk, mégis a legerőteljesebben összecseng napjainkkal. A cselekmény nem Andrej Rubljov biográfiája kell, hogy legyen,<sup>194</sup> hanem a nép és a művész kapcsolatáról kell*

<sup>186</sup> Mihalkov-Koncsalovszkij, Andron Szergejevics (1937.08.20. – ), filmrendező, forgatókönyvíró. 1965-ben fejezte be tanulmányait a VGIK-en, M. Romm csoportjában. A 80-as évektől az USA-ban tevékenykedik. Első filmje *Az első tanító*, 1965-ben készült el. Ismertebb szovjet filmjei: *Nemesi fészek* (1969), *Ványa bácsi* (1971), *Szerelmesek románca* (1974), *Szibériáda* (1978). Saját alkotásain kívül, több film társszerzője.

<sup>187</sup> Beljajeva, Nyina Vasziljevna.: a MOSZFILM I. Alkotóközösségének szerkesztője.

<sup>188</sup> Harlamov, Gleb Dmitrijevics: a MOSZFILM I. Alkotóközösségének vezetője.

<sup>189</sup> Страсти по Андрею

<sup>190</sup> <1969/100/6-#1961.07.06>

<sup>191</sup> Начало и пути

<sup>192</sup> Itt szeretném kifejezni hálámat Dr. Geréb Annának a fordítások lektorálásáért és a filmtörténeti fejezethez nyújtott értékes segítségéért.

<sup>193</sup> Karenin, Valerij Felikszojics forgatókönyvíró.

<sup>194</sup> Lásd még Tarkovszkij szavait az 1966.01.19-i ülésen: „Nem Andrej Rubljov biográfiáját írjuk meg a forgatókönyvben. Mi egy művésztől készítünk filmet. Minket nem érdekel a zsenialitás problémája, hanem

szólnia, a Rusz újjászületéséről, az orosz karakterről. A munka érdekesnek tűnik számomra, és én személy szerint – támogatom.

Tarkovszkij most érkezett el egy hatalmas munka végéhez.<sup>195</sup> Találhattunk volna számára<sup>196</sup> egy modern témát<sup>197</sup> is, de ez egyelőre nem sikerült. Célszerű lenne, ha elkezdenénk dolgozni a Rubljov ötletén, és közben egy olyan témát találnánk, ami Tarkovszkijnek is tetszik. Amennyiben ezt a modern témát előbb megtaláljuk, mint az Andrej Rubljov gyártási munkálatainak kezdete, akkor a fiatal rendező figyelmét át kell irányítani erre az új problémára.

Most azonban ennek a munkának a támogatása a legfontosabb dolog.

Katyinov.<sup>198</sup>

Erről a javaslatról könnyű és nehéz is beszélni egyszerre. Könnyű azért, mert a hasonló filmek megalkotásának ismert tradíciója van, és egy Rubljovról szóló anyag összességében igen érdekes. Ugyanakkor bonyolult dolog, mert a történelmi anyag érdekes és látványos munkára ad módot. Egy összedobott alkotás elkészítése helytelen lenne. Andrej Rubljovon keresztül a népet, annak sorsát, megpróbáltatásait kell bemutatni.

Az, ami elénk került, nem csak egy szöveggönyv, hanem a fiatal alkotók olyan őszinte önvallomása, ami nem csak a téma feldolgozásának, hanem tartalmának tekintetében is sokat sejtető. Érdekes Rubljov kapcsolatrendszere Kirillel, Patrikej<sup>199</sup> atyával, Andrej Rubljov hallgatási fogadalma. A tartalmi részek átgondoltak és sokat ígérők. Néhány részlet túlzott modernizálását azonban kerülni kell a nép azon társadalmi problémái esetében, amelyek megoldásával nem akkor kellett a népnek megbirkóznia, hanem napjainkban.

A művész és az élet témája egyelőre még nem tapintható ki kellő mértékben. Rubljov nagysága abban állt, hogy meghatározott társadalmi folyamatok, a nép reményeinek és várakozásának kifejezője volt.

Az Önök által beadott anyag tartalmaz néhány időbeli tévedést, olyan eseményeket, amelyek csak a XVII. századra jellemzőek, ám amiket Önök Rubljov korába helyeztek. Ebben a részben, a történelmi szituáció részleteit illetően, és a Rusz politikai helyzetének megítélésében a történelmi igazságokra kell támaszkodni, azok mentén kell haladni.

Egy általános kérdésem van: mitől lehet modern a film? – itt nem lehet mellébeszélni, önmagukat kell megtalálniuk.

Nekem szimpatikusabb lenne, ha Tarkovszkij modern témát dolgozna fel. Ez V.F.Karenyin bűne. Modernebb forgatókönyveket kellene kigondolni. Tarkovszkij számára egy modern témát kellene találni, mert a Minisztérium<sup>200</sup> és a Főigazgatóság<sup>201</sup> nem fognak egyetérteni állásfoglalásunkkal, hogy Andrej Rubljovról készítünk filmet. Ezért egy tartalék ötletről kéne gondoskodni.

---

a művész erkölcsi problémája izgat, ami minden nézőhöz eljut, még ahhoz is, aki nem foglalkozik művészettel." In. <1930/98/6>

<sup>195</sup> Értsd: befejezte az *Iván gyermekkor*a című filmet.

<sup>196</sup> Ekkor nem a rendező választott témát magának, hanem a MOSZFILM bízta meg egy feladattal.

<sup>197</sup> Értsd: az új hrucsovi „kisember” hőstetteit megéneklő „modern” témát. Ebben a tekintetben az elvárások közel tíz év múlva, 1972-ben sem változtak Tarkovszkijjal szemben. Lásd még: „Szizov ugyan azt mondta, hogy MODERN ÉS HASZNOS FILMET várnak tőlem, ezért egyik forgatókönyvem sem jó nekik.” In. Tarkovszkij, A.: Napló. Budapest. 2002. 80. p.

<sup>198</sup> V. Katyinov, a MOSZFILM szerkesztője.

<sup>199</sup> Patrikej: a vlagyimiri Uszpenskij-székesegyház kulcsárja.

<sup>200</sup> Művészeti Minisztérium.

<sup>201</sup> A MOSZFILM Főigazgatósága.

*Bár én a filmesek pártján állok, úgy vélem, hogy a témaválasztás tévútra vezet, a bemutatott szövegkönyv túlságosan komoly feladat Tarkovszkij és Koncsalovszkij számára.*

*Beljajeva:*

*Én ezt az egészet egy művészi önvallomásként értelmezem. A legnehezebb olyan tradíció mellett készíteni ilyen filmet, amiben hozzászoktak az életrajzi filmek készítéséhez. Itt elengedhetetlen megtalálni a kulcsot: Rubljovot nemzeti karakterként kell megalkotni, hogy a forradalomban, egy régmúlt háborúban és napjainkban is valamiféle csodákat magyarázzon meg. Ez esetben azonban az alak túlzottan modernné válik. A filmen bemutatott eseményeket nem kell az Utolsó ítéletként felfogni. Olyan benyomása támad az embernek, mintha az akkori emberek örömtelenül, nehéz sorban éltek volna. Ez nem igaz. Megvolt a maguk öröme és bánata. Lelkében erős volt a nép, különben nem bírta volna ki a tatár iga szenvedéseit,<sup>202</sup> nem szabadulhatott volna fel. Erre az összefüggésre figyelemmel kell lenni.*

*Katyinov:*

*Az Utolsó ítélet képei viszonylagosak. Ne úgy tekintsünk Rubljovra, mint a nép szenvedéseinek passzív szemlélőjére. Minden ikonja – a harc<sup>203</sup> bizonyítéka. <Önök> Rubljov teljes örökségét színes képekkel akarják bemutatni egy fekete-fehér filmben.<sup>204</sup> Azt javaslom, hogy minden egyes alkotása különálló események, viták és harc eredményeként szülessen meg, és a fekete-fehér filmben színes kockákon kerüljön bemutatásra.*

*Szergijevszkaja.<sup>205</sup>*

*Én teljes mértékben amellet vagyok, hogy a film megvalósuljon. Úgy vélem, nagyon érdekes alkotás születik majd. A jelen szövegkönyvben bemutatott majdani forgatókönyv<sup>206</sup> azonban túlbonyolítottnak tűnik számomra: hirtelen félbeszakadó visszaemlékezések, majd a hős életének bemutatása attól a ponttól kezdve, hogy az emlékképek előtt elhagytuk őt a filmvásznon.*

*Nekem tetszik az „Utolsó ítélet” megkomponálása, de véleményem szerint még nem találták meg a megfelelő helyét a filmben. A jelenetet közelíteni kell a kialakuló konfliktushelyzethez.*

<sup>202</sup> Vö. : „Ezért, a kereszténység nem, hogy nem hisz abban, hogy az emberi szenvedésen urrá lesz a szocializmus, hanem éppen ellenkezőleg, semmiféle kíváncs, ideális dolgot sem lát benne. Mindez az ember lelki kiüresedését, emberi mivoltának lealacsonyodását eredményezi.” In. Булгаков, С.Н.: Христианский социализм. Новосибирск, 1991. 231. p.

<sup>203</sup> Vö.: „A küzdelem pedig az emberi szívekben arról zajlik, kit imádjunk és higgyünk: Krisztust, Akinek az országa nem az evilágról való, vagy az evilági urakat. Ugyan ez a harc zajlik a szocializmus lelkében is.” In. Булгаков, С.Н.: Христианский социализм. Новосибирск, 1991. 233. p.

<sup>204</sup> Erre a 60-as évek technikai fejlődése adta meg a lehetőséget. Ekkor találták fel a nagyobb fényérzékenységű, tökéletesebb filmet, amivel már nagyobb mélységűséget lehetett elérni. Könnyebb kézi kamerákkal kezdtek dolgozni, így a bonyolultabb kameramozgásokat egyszerűbben lehetett rögzíteni. Minőségileg javult a hangtechnika. A színes filmtechnika rohamos javulása pedig mind jobban háttérbe szorította a fekete-fehér filmeket. Lásd még: Györffy M.: A mozitól a filmig és vissza – a hatvanas évek filmje. In. Nagy I.: Hatvanas évek. Bp., 1991. 51.-58. p.

<sup>205</sup> N. Szergijevszkaja, a MOSZFILM szerkesztője.

<sup>206</sup> Lásd még: „A filmforgatókönyv misztikus alkotás, abban az értelemben, hogy létrejöttének pillanatával együtt szűnik meg, egy teljesen más alkotásfolyamat kiindulópontját képezve, tulajdonképpen önmaga feloldódásában feje ki hatását, mintegy az „unió misztika” elpattanó láncszemét jelenti az írás és a mozgókép között.” In. DOBAI 1983 : 227

Úgy vélem, pontatlanul tolmácsolják Rubljov gondolatait az Ikon című epizódban. Véleményem szerint a filmnek sokkal optimistább hangvételűnek kell majd lennie.

Katinyinov:

*A Rubljovról szóló forrásanyag igen szegényes, ezért Önök ki akarnak törni az életrajzi korlátok közül.<sup>207</sup> Engedjék csak szabadjára a fantáziájukat. Alkossanak eredeti karaktert.*

Tarkovszkij:

*Örömmre szolgál a mai megbeszélés. A munkát érdekesre, analitikusra szeretnénk csinálni. Azzal nem értek egyet, hogy nincs szükség modernizációra. A modernizáció kifejezést, a művész alakjának napjainkhoz való közelítéseként értelmezem. Érdeklődünk az orosz reneszánsz és az orosz nép öntudatra ébredése iránt. Be kívánjuk mutatni a nép és a művész kapcsolatát, a művész alakját a nép tükrében. Rubljov karaktere – a nemzeti vonások összpontosulása. Azt szeretném, ha az emberek mai orosz nyelven beszélhének.*

*Itt volt az ideje beadni ezt a tervet. Nagy jelentőséget tulajdonítunk a téma költői megvalósításának.*

*A film vezéreszméje – a nép és a művész problematikája, az orosz reneszánsz, az orosz karakter, az orosz művész.<sup>208</sup>*

*Egy szélesvásznú fekete-fehér filmet szeretnénk készíteni, amiben az utolsó rész lenne csak színes.*

Alekszandrov:<sup>209</sup>

*Kolosszális feladat áll Önök előtt a megvalósítást illetően. Még többször visszatérünk majd rá egy-egy megbeszélés erejéig, de úgy vélem, bizalmat kell szavaznunk a rendezőnek,<sup>210</sup> valamint a szerzőnek,<sup>211</sup> és neki kell gyürkőzni a munkának.<sup>212</sup>*

A felszólalók szavaiból kiérződik, hogy Tarkovszkijt még „zöldfűlűnek” és tapasztalatlannak tartják. A forgatókönyvről – az elismerések mellett – elhangzanak olyan vélemények is, amelyek ezt az egészet valamiféle gyerekes hóbortnak tekintik,

<sup>207</sup> Valójában nem ezért akartak kitörni az életrajzi források közül, hanem azért, mert a művész-sorsot kívánták a középpontba állítani. Ebben a vonatkozásban az életrajzi adatok másodlagos jelentőségűek.

<sup>208</sup> Lásd még Tarkovszkij szavait: „A lényeg, a következő. Nézőpontom szerint Rubljov művészete a következőképp foglalható össze. Úgy vélem Andrej Rubljov beteges, csendes, lírai alak, amint erről a művei is tanúskodnak. Szerintem ebben a csendességben és líraiságban gyökerezik heves temperamentuma. És ezt a tomboló temperamentumot kell a külsőségekben megmutatni. Ezen alapul a film vége a rendkívül viharos és drámai zenei aláfestéssel, miként az egész élete is, ami nagy kontrasztot alkot nyugodt freskóival. Nem hírvösség lakozik ebben a művészen. Ezzel is a különbségre akartam rámutatni, hogy igaz módon ítélhessünk róla.” In. <1929/98/6>

<sup>209</sup> Alekszandrov, Grigorij Vasziljevics (1903.01.23. – 1983.12.16.), rendező és forgatókönyvíró. 1948-ban megkapta a Szovjetunió Érdemes Művésze, 1973-ban a Szocialista Munka Hőse kitüntetését. 1954 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. Eizenstein munkatársaként kezdte filmes pályafutását, a *Sztrájk* (1924) című filmben már a neves rendező asszisztense, a *Patyomkin páncélos*-ban pedig már segédrendező volt. 1950-1957-ig a VGİK-en tanított. A MOSZFILM I. Alkotóközösségének részeként működő Művészeti Tanács vezetője.

<sup>210</sup> Tarkovszkij

<sup>211</sup> Mihalkov-Koncsalovszkij

<sup>212</sup> <1969/100/6-94#1962.01.23>

ami addig is lefoglalja a tapasztalatlan rendező-palántát, amíg találnak egy neki megfelelő modern témát.

Már ekkor láthatjuk a majdani filmben feltűnő vezérmotívumokat: a Golgota vízióját és az ikonokat a film végén. A művész és a nép párhuzamának problémaköre már ebben a kezdeti elképzelésben is kiemelt fontossággal bír.

Tarkovszkij egy szerzetes-művészről szóló filmet szeretne, ugyanakkor az egyháztól való minél határozottabb elhatárolódás vágya fogalmazódik meg a szerkesztők szavaiban.<sup>213</sup> a film nem egy atya életrajza kell, hogy legyen. Nem Rubljov valódi élete, hanem a művész és a nép elvonatkoztatott kapcsolatrendszere a hangsúlyos. Katyinov szavaiból azt a megkönnyebbülést érezhetjük ki, hogy az elszabaduló fantázia várhatóan messzire repíti majd az egyház bemutatásának rémétől az alkotókat. Tarkovszkij mondatai mögött azonban már ott lappang a későbbi legnagyobb feszültségforrás előérzete közte és a szerkesztők között: ő költői filmet szeretne. A költőiség pedig sokszor nem egyértelmű, nem racionalizálható, nem beszabályozható. Ez válik majd az egyik legjelentősebb problémává a filmmel kapcsolatban. A szerkesztők ugyanis nem kedvelik az átvitt értelmű költői megvalósításokat, mert minden kettős értelem mögött rendszerellenes – „eretnek” – gondolatok is megbújhatnak. Amit nem értünk világosan és tisztán, az lázító is lehet, és ez felettébb zavaró a szerkesztők számára.

A munka engedélyezése ennek ellenére zökkenőmentesen zajlott. Erről tanúskodik Harlamov leirata, melyben engedélyezi Koncsalovszkij számára a tiszteletdíj első részének kiutalását:

*„Az 1962. február 2-án aláírt szerződés alapján, ami megbízta A. Koncsalovszkijt a Kezdetek és utak (Andrej Rubljov) című irodalmi forgatókönyv megírásával, egyezer (1000) rubel kifizetését engedélyezem, a szerződésben szereplő díj első részeként.”<sup>214</sup>*

Egy 1962. februári dokumentum Tarkovszkij és Koncsalovszkij szövegkönyvének értékelését tartalmazza. Maga a szövegkönyv nem maradt fenn az archívumban, de helyette megismerkedhetünk a szerzőpárosnak a forgatókönyv első változatához írott előszavával:

<sup>213</sup> Lásd még: „Pártunk a munkásosztály felszabadításáért küzdő tudatos, élenjáró harcosok szövetsége. Ez a szövetség nem lehet és ne is legyen közömbös a vallásos meggyőződésben megnyilvánuló tudattalansággal, szellemi sötéttséggel vagy obskurantizmussal szemben. Követeljük az egyháznak az államtól való teljes különválasztását, hogy ily módon tisztán ideológiai és csakis ideológiai fegyverrel, sajtónkkal, élőszóval harcolhassunk a vallási kód ellen.” In: Lenin, V.I.: Lenin összes művei. Bp., 1975. 12. kötet 136. p.

<sup>214</sup> <1969/100/6-91#1962.02.>

„Mielőtt elolvasnák a forgatókönyvet, röviden tájékoztatni szeretnénk Önöket arról, miért tartjuk ezt a filmet időszerűnek és szükségesnek.

1. *A szovjet filmművészetben*<sup>215</sup> még egyetlen alkotás sem foglalkozott Hazánk történetének azzal az időszakával, amikor az orosz nemzet és az orosz nemzeti kultúra kialakult.
2. *Amikor a két ideológiai rendszer*<sup>216</sup> – a burzsoá és a kommunista – elérte harcának csúcspontját,<sup>217</sup> és amikor a kultúra eredetének kérdése egyben politikai kérdéssé is vált,<sup>218</sup> szeretnénk egy filmet készíteni az orosz nemzeti kultúra humánus és progresszív gyökereiről.
3. *A nép és a művész kapcsolatrendszere*<sup>219</sup> mindig az egyik legkiegyeztetettebb problémája volt a marxista<sup>220</sup> és a burzsoá esztétikának.<sup>221</sup> Filmünkben az igazi tehetség lényegét<sup>222</sup> akarjuk felkutatni és bizonyítani, hogy a művész csak akkor válik igazán nagygyá és progresszívvé, ha népének várakozásait és gondolatait fejezi ki.<sup>223</sup>
4. *Az orosz nemzeti művészet sajátossága története során abban mutatkozott meg, hogy még a legnehezebb reakciós időkben is megtalálta a nép azon tehetséges alkotóit, akik képesek voltak kifejezni az erkölcsi ideálokat, akik töretlenül és optimistán hittek a boldog jövőben. Éppen ezért választottuk forgatókönyvünk főhősének a zseniális orosz művészt – Andrej Rubljovot,*

<sup>215</sup> Lásd még: „A művészet a minket körülvevő valóság elemzését kell hogy szolgálja. Innen adódik a következtetés: a marxista, mint megfigyelő, nagymértékben érdekelt a művészet bizonyos szabadságában, ugyanis a művészi tükör csak ebben az esetben lesz eléggé sokrétiű ahhoz, hogy kifejezze a valóságot. Ezt ki kell egészíteni.” In. V. Lunacsarszkij In. E. Fehér P.: Lenin nemzedéke. Budapest, 1977. 265. p.

<sup>216</sup> Lásd még: „Minden nemzeti kultúrában megtalálhatók a demokratikus és szocialista kultúra elemei, miként minden társadalomban vannak dolgozók és kizsákmányolók... mert minden társadalomban megtalálhatók a burzsoá kultúra elemei is...” In. Горбунов 1980 : 259

<sup>217</sup> Lásd még: „A két kultúráról szóló (burzsoá és szocialista) lenini tanítás még egy tekintetben gazdagította a marxista kultúraelmélet minden osztálytársadalom nemzeti kultúrájára vonatkozó tanításait: szöli a kultúra formájáról és tartalmáról, valamint a kultúra nemzetközi és nemzeti jellemzőinek egységéről is. Ezek a problémák kiemelkedően fontosak a kulturális folyamat megértése tekintetében, valamint a nemzeti kultúrák fejlődési sajátosságainak és a kulturális örökség problémájának megoldásában.” In. Горбунов 1980 : 263

<sup>218</sup> Lásd még: „A kommunista művészet általában két különböző síkon követheti ezt a két célt: mint agitációs művészet, és mint, nevezzük így, nagy művészet. Az agitációs művészet mindenekeelőtt társadalmi célt tűz maga elé. Nyíltan tanítani akar, és ezt többé-kevésbé szellemesen, magával ragadóan teszi. Tanításait művészi formába öltözteti, és ily módon változtatja ezeket a tanításokat hatékonyabbá.” In. Lunacsarszkij 1977 : 267

<sup>219</sup> Lásd még: „A művészet hatással van a társadalom politikai, társadalmi, etikai nézeteire, megerősít vagy megtagad politikai rendszereket és erkölcsi elveket.” In. Лукин, Ю.А.: Искусство и идеологическая работа партии. Москва, 1976. 9. p.

<sup>220</sup> Lásd még: „A kommunista párt a marxizmusra támaszkodik. A marxizmus az objektív valósággal bölcsen számoló taktika, amelynek alapját a múlt és a jelen figyelmes tanulmányozása és a jövőre vonatkozó prognózis képezi. Az eleven marxizmus nem korlátozódhat a gazdasági elemzésre és a belőle adódó politikai következtetésekre, hanem a társadalom valamennyi rétegét és csoportját jellemző egységes osztálycsoportok, tipikus személyek és jelenségek konkrét megértésére törekszik.” In. Lunacsarszkij 1977 : 265

<sup>221</sup> Lásd még: „A marxizmus-leninizmus a világ proletariátusának ideológiai és tudományos-módszertani alapjává vált a szocialista kultúra terén.” In. Горбунов 1980 : 265

<sup>222</sup> Vö. : „Egyfelől a művész közönséges ember, másfelől pedig nem lehet hétköznapi, következőképpen a lelkével fizet a tehetségéért. A tehetség nem Isten adománya, de Isten arra kárhoztatja az embert, hogy hurcolja a tehetsége keresztyét, mert a művész nem rejtett módon, genetikusan, különös fajtájú ökológiai táplálék tág terében körözve törekszik a végső igazság elsajátítására. Az igazi művész minden alkalommal meghódítja az igazságot, amikor valami tökéleteset, teljeset alkot.” In. Tarkovszkij 2002 : 108

<sup>223</sup> Vö.: „A kultúra létrehozásában részt vevő művész alaptalanul büszkélkedik. Tehetsége Isten adománya, és ezt Istennek nyilvánvalóan meg kell köszönnie.” In. Tarkovszkij 2002 : 59

*akinek a művészete a legvilágosabb példája annak az alkotónak, aki a tatár iga, a fejedelmi viszálykodás és az egyházi cenzúra idején<sup>224</sup> a népet szolgálta.*

5. *Andrej Rubljov abban a korban élt, amikor a festészet vallási, és csakis vallási témákat dolgozhatott fel. Rubljov realista művészete mégis a néptitkos vágyát jelenítette meg a boldogságra, a testvériségre és az összefogásra. Ennek az eszmének az érlelődése és megvalósulása az ikonokon tisztán materialista jellegű, és idegen mindenféle „isteni”-től.<sup>225</sup> Éppen azzal, hogy megmutatjuk a művészt ezen művek megalkotására sarkalló folyamatokat, semmisítjük meg az egyház azon törekvését, hogy az ikonfestészet eredetét vallási alapokra helyezze.<sup>226</sup>*
6. *Nem hagyhatjuk szó nélkül azt az apróságot sem, hogy az Állami Tretyakov Képtár régi orosz művészetet bemutató kiállítótermeit elsősorban a külföldi turisták látogatják. Sajnos nagyon keveset teszünk azért, hogy az orosz nép is megismerje az orosz nemzeti kultúra kincseit.*
7. *Végül pedig meg kell említeni, hogy V.I.Lenin, a Szovjethatalomról írott egyik első dekrétumában<sup>227</sup> annak szükségességéről beszél, hogy a zseniális orosz művész, Andrej Rubljov emlékét meg kell örökíteni.<sup>228</sup>*

Az előszó hangvétele sokak számára meglepően hat. E sorok egy tisztán kommunista ideológiát valló, meggyőződéses marxista szavainak tűnhetnek. A dokumentumok áttanulmányozása után úgy vélem, Tarkovszkij nem hitt ilyen mélyen

<sup>224</sup> Lásd még: „A régi orosz irodalom lényegében egyházi irányítás alatt állott; a művelődés a papság privilégiuma volt. A legtöbb művész a papi rendből került ki. De az orosz nép, s elsősorban az orosz parasztság is kifejezésre juttatta a művészetben a maga eszményét és művészi ízlését.” In. Alpatov I. 1965 : 372

<sup>225</sup> Vö.: „A szocializmus és a kereszténység, bár nem kibékíthetetlen eszmék, ma mégis ellenségnek számítanak. A szocializmus ellenségesen tekint a kereszténységre, mint lényegileg minden hitre, hiszen minden mást eltaposva, maga akar vallássá válni. Úgy követeli meg az emberbe vetett hitet, mintha Isten felé fordulna, a gazdasági fejlődés törvényszerűségeit pedig isteni elgondolásként követi.” In. Булгаков, 1991 : 232; Lásd még: „Az elérhetőség határain túli végtelen törvények vagy a végtelenség törvényei értelmében Istennek mindenképpen léteznie kell. A határtalanság lényegének érzékelésére képtelen ember számára Isten ismeretlen, megismerhetetlen. Erkölcsei értelemben Isten – szeretet.” In. Tarkovszkij 2002 : 18

<sup>226</sup> Az ikonfestészet, lényegét tekintve kizárólag vallási alapon értelmezhető. Vö.: „Az orosz ikonfestészet legjobb alkotásain a szépek és a jók, az emberinek és a heroikusnak a munkában kiérlelődött fogalmai jutnak kifejezésre.” In. Alpatov I. 1965 : 372

<sup>227</sup> 1918. április 12.-én V.I. Lenin és A.V. Lunacsarszkij aláírta a „Monumentális propagandáról” szóló dekrétumot. A dokumentumhoz Lenin a következő javaslatokat tette: 1. a középületeket forradalmi jelszavakkal kell kidíszíteni, 2. a forradalmároknak szobrokat kell emelni. A Népi Komisszárok Tanácsának ezen első dekrétuma a „monumentális propagandáról” a következőképpen rendelkezett: a művészeti értéket nem képviselő és a cári hatalomhoz kötődő művészeti alkotásokat meg kell semmisíteni, a Nagy Októberi Szocialista Forradalmat megőrkítő műalkotások terveinek kidolgozását haladéktalanul meg kell kezdeni, Moszkva május 1.-i feldíszítésének tervét el kell készíteni. A dekrétum értelmében a következő művészek és tudósok voltak kíváncsok a „múltból” a szovjethatalom számára: Rilejev, Plehanov, Puskin, Gogol, Nyekraszov, Tolsztoj, Csernyisevszkij, Lomonoszov, Mengyelejev és Andrej Rubljov. Lásd még: „A művészet egyáltalán nem a valóság egyszerű tükrözése. Az sem igaz, hogy csak a valóságnak az írói individualitás prizmáján keresztül történő tükrözése, amely maga is ismert társadalmi körülmények terméke. Nem, az író néha öntudatosan, néha pedig öntudatlanul prédikátorként lép fel. Teheti ezt líraian, azaz közvetlenül kifejezve gondolatait és érzéseit, és teheti ezt epikusan vagy drámaian, azaz a valóságnak mintegy objektív tükrözését adva, mintha önmagukért beszélő tényeket nyújtana, de közöttük oly módon válogatva, hogy azok önkéntelenül is meghatározott következtetésre készítsék az olvasót.” Lunacsarszkij 1977 : 266

<sup>228</sup> Lásd az 1969/100/6-92-es 1. irodalmi forgatókönyv előszavában.



az eszmében.<sup>229</sup> Nem szabad azonban megfélekednünk arról, hogy ekkor még nem volt híres rendező. Forgatókönyv-ötletét pedig csak akkor tudta átpasszírozni a szerkesztőségen, ha kellő ideológiai „körítéssel” látta el. A „tálalás” tökéletesen sikerült, olyannyira, hogy Tarkovszkij és Koncsalovszkij szavai többször is feltűnnek majd a későbbi iratokban<sup>230</sup> – immár a szerkesztőség szájából. Az írásban minden szükséges érv benne van: burzsoá osztályharc, egyházellenesség, népnevelő szellem, marxista és leninista ideológia, valamint némi nacionalizmus.

A szerkesztőségnek a szövegkönyvre adott válaszában, amelyet V. Katyinov írt alá, vissza is köszön ez az „eszmei mondanivaló”. Ennek szellemében megkezdődik a forgatókönyv kritikai bírálata, megfélekezve önnön korábbi tanácsukról a „fantázia szárnyalását” illetően:

*„Az orosz festészet történetét tanulmányozó emberek számára kevésbé ismert a XV. századi nagy ikonfestőnk, Andrej Rubljov élete. Ez egyszerre megkönnyíti és meg is nehezíti a forgatókönyvíró munkáját, aki arra vállalkozik, hogy bemutassa Rubljov életét és művészetét. Azért könnyíti meg, mert korlátlan lehetőséget biztosít az alkotónak Rubljov sorsának bemutatásakor. Senki nem mondja meg neki, hogy ez vagy az az esemény nem történt meg Rubljov életében, a forgatókönyvíró eredeti módon tolmácsolja a kor hangulatát és történelmét.*

*A Tarkovszkij és Mihalkov-Koncsalovszkij által bemutatott kézirat nem is nevezhető igazán szövegkönyvnek, inkább Rubljov életéből vett részletekről beszélhetünk a szerzők értelmezésében, egy még nem kellően kidolgozott forgatókönyvbe rendezve. Szerencsésebb az alkotók kezdeti gondolatfoszlányaiként értelmeznünk ezt a művet, egy tőlünk időben oly távol álló zseniális művésszel kapcsolatban.*

*Bízunk abban, hogy úgy sikerül majd nekik megalkotni Rubljov egyedi karakterét, ami méltó művészetéhez.*

*Amint ez sikerül, ismét megvizsgáljuk a forgatókönyvet.*

*Tarkovszkij és Koncsalovszkij szövegkönyve néhol helytelen modernizmusokat tartalmaz. Rubljov alkotói életének modern értelmezése nem kell, hogy szükségszerűen a történelmi tények meghamisításához vezessen. A szövegkönyv szerzői nem elég körültekintőek. Az 5. oldalon például ezt írják: «iffjúkori énjét áthatotta az egységes és szilárd hit a Ruszban». Ilyen eszmék nem voltak jellemzőek a tatár iga alatt sínylődő emberekre. Túlzottan modern hangvételűek Andrej, barátjához intézett szavai: «Nem vagy szabad művész, nem öncélúan, hanem a hazáért kell festened.»*

*Tökéletesen hamis Patrikej dialógusa az Oroszországba érkező franciával (15. oldal). Amennyire én tudom, az első francia kereskedők jóval később jelentek meg Moszkvában. Ám még ezzel együtt sem születhetett meg Patrikej fejében olyan gondolat,*

<sup>229</sup> Tarkovszkij naplója alapján egyértelmű, hogy a rendező hívő ember volt. Hite az 1970-es években fokozatosan elmélyült. Lásd még: „Noha minden ember lelkében ott lakozik Isten, az örökkévalóság és a jószág felhalmozásának képességét az emberek összességükben csak tönkretenni tudják. Minthogy nem az eszmény, hanem az anyag eszméje köré szerveződtek. ...Mindenki csak egymaga üdvözülhet. Elérkezett a személyes bátorság ideje. Lakoma pestis idején. Csak önnön magunk megmentésével menthetünk meg mindenki mást. ...És mit teszünk üdvözülésünk érdekében? Csak nem fogunk vezérekben hinni?!” In. Tarkovszkij 2002 : 25

<sup>230</sup> Lásd még: <1969/100/6-9#1963.10.10>; <1969/100/6-64#1963.01.18>; <1969/100/6-48#1962.>.

hogy az oroszok a tatár támadás megállításával megmentik a nyugat-európai civilizációt, azt, amiről akkoriban fogalmuk sem volt.

Úgy vélem, a munka folyamán az alkotók törekednek majd arra, hogy minél jobban elmélyedjenek Andrej Rubljov korának szellemiségében, felvértezik magukat marxista módszertannal,<sup>231</sup> és megelőzik a történelmi valótlanágok bemutatását a filmvásznon.

Egy Andrej Rubljovról szóló film szükséges és érdekes alkotás lehet.

Más kérdés, hogy egy olyan fiatal rendezőnek, mint Tarkovszkij, aki csak egy filmet, az Iván gyermekkorát rendezte eddig, azonnal bele kell-e vetnie magát a történelem ilyen mélységeibe, ráadásul egy saját forgatókönyv alapján. Nem volna-e jobb számára, ha fiatal rendezői ambícióit egy, a viharos napjainkban élő emberekről szóló munkára fordítaná?<sup>232</sup>

A sorokban érezhetjük a bizonytalanság erősödését Tarkovszkij alkalmasságát illetően. Mindenesetre a tervet elfogadták, a forgatókönyvet további kidolgozásra jóváhagyták.

Az első teljes forgatókönyv-változat leadása körül adódtak azonban kisebb bonyodalmak. Többször meg kellett hosszabbítani a leadási határidőt. Először szeptember 15-ig:

„Tisztelt Andrej Szergejevics<sup>233</sup>!

Az I. Alkotóközösség szerkesztősége elfogadta az Andrej passió című forgatókönyv leadási határidejének meghosszabbítását folyó év szeptember 15-ig.<sup>234</sup>

Majd ennek lejárta után:

„Tisztelt Andrej Szergejevics!

Az „Andrej passió” című irodalmi forgatókönyv leadására vonatkozó folyó év szeptember 15-ig szóló leadási határidő régen lejárt.

Kérjük, értesítse az alkotóközösséget a munka állását illetően.<sup>235</sup>

1962 december elejéig:

„Tisztelt Gleb Dmitrijevics<sup>236</sup>!

Tarkovszkijnek a Velencei Filmfesztiválra<sup>237</sup> augusztus-szeptember hónapban való kiutazása, valamint a San-Francisco-i Filmfesztiválon<sup>238</sup> való részvétele miatt nem tudjuk tartani az „Andrej passió” című forgatókönyv első változatának leadására vonatkozóan az alkotóközösség által megadott szeptember 15-i dátumot.

<sup>231</sup> Lásd még: „A művésztől kemény munkát, a marxista-leninista tanítás alapos elsajátítását, a történelem mozgatórugóinak és a modern fejlődés törvényszerűségeinek ismeretét, a kommunista építés szükségleteinek ismeretét kell megkövetelni.” In. Лыкин 1976 : 25

<sup>232</sup> <1969/100/6-89#1962.02.25>

<sup>233</sup> (Andron) Mihalkov-Koncsalovszkij

<sup>234</sup> <1969/100/6-86#1962.07.20>

<sup>235</sup> <1969/100/6-84#1962.10.14>

<sup>236</sup> Gleb Dmitrijevics Harlamov

<sup>237</sup> A Velencei Nemzetközi Filmfesztivál „Arany oroszlán” díját kapta meg az Iván gyermekkor 1962-ben.

<sup>238</sup> San-Franciscóban a legjobb rendezőnek járó díjat kapta meg Tarkovszkij 1962-ben.

*Kérjük, engedélyezzék számunkra a forgatókönyv leadási határidejének kitolását december első napjaira, kb. 05-i dátumra.* <sup>239</sup>

Végül az első elkészült forgatókönyv-változat megvitatására 1962. december 29-én került sor az I. Alkotóközösségben:

*„A. Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij „Kezdetek és utak” („Andrej Rubljov”) című irodalmi forgatókönyvének megvitatására 1962.12.29-én kerül sor az I. Alkotóközösségben.*

*A forgatókönyvet átküldtük véleményezésre Voronyin<sup>240</sup> történésznek és Alpatov<sup>241</sup> művészettörténésznek.* <sup>242</sup>

Az I. Alkotóközösségben, amint az látható, helyet kapott Alpatov művészettörténész is, aki Rubljov egyik legnevesebb szakértőjének számított a korban. Észrevételeit egy szakvéleményben tárta az alkotóközösség tagjai elé:

*„Megismerkedtem A. Tarkovszkij és A. Koncsalovszkij Rubljovról szóló forgatókönyvével, és eszmecserét folytattam az alkotókkal az általuk megálmodott filmről. Elképzeléseik szerint a film nem tudományos-dokumentumfilm, hanem egy művészfilm lesz, amely a nézők széles rétege számára kívánja átélhetővé tenni a nagy orosz művész életét és művészetét.”<sup>243</sup> Az alapötlet véleményem szerint komoly és érdekes. A megvalósítás folyamán azonban helyenként javításokat és pontosításokat kell eszközölni. Napjainkban, amikor kortárs művészetünk ilyen erőteljesen támaszkodik az orosz művészet nemzeti tradícióira, egy ilyen film megalkotása különösen időszerűnek tűnik.* <sup>244</sup>

A szakvéleményt, tekintettel Alpatov szakmai hírnevére, jelentős sikernek könyvelhetjük el a film történetében. A dokumentum biztosította az alkotóközösség vezetőit, hogy kezdeti bizalmuk Tarkovszkij és Koncsalovszkij iránt nem volt méltatlan.

Alpatov értékelésére támaszkodva a forgatókönyv első változatának hivatalos szakvéleményét 1963. január 18-án adták ki a MOSZFILM I. Alkotóközösségének részeként működő Művészeti Tanács értékelése alapján:

<sup>239</sup> <1969/100/6-83#1962.10.19>

<sup>240</sup> Voronyin, Nyikita Nyikitovics (1904 – 1976), történész. Szakterülete az észak-keleti orosz középkori építészet. Részt vett a Vlagyimir melletti bogoljubovói palota (Andrej Bogoljubszkij fejedelem által építtetett XII. századi) feltárásában. 1952-ban a Szovjetunió Állami Kitüntetését kapta meg, 1965-ben Lenin Renddel jutalmazták munkásságát.

<sup>241</sup> Alpatov, Mihail Vlagyimirovics (1902 - 1986), művészettörténész, a művészettörténet doktora. Szűkebb szakterületének Andrej Rubljov művészetét tekinthetjük. Munkásságáért 1974-ben megkapta a Szovjetunió Állami Kitüntetését.

<sup>242</sup> <1969/100/6-82#1962.12.29>

<sup>243</sup> Lásd még: „Ennek ellenére a reneszánsznak az egész világkultúra fejlődése szempontjából alapvető jelentősége volt: mind Közép-Európa országaiban – ahol fokozatosan sikerült tért hódítania -, mind pedig Oroszországban, ahol már a XV. században megmutatkoznak az új irány jelei, többek között Rubljov és Gyioniszij műveiben s a Kreml katedrálisaiban.” In. Alpatov II. 1965 : 140

<sup>244</sup> <1969/100/6-81#1963.01.10>

„Egy, a rendező és a forgatókönyvíró által előterjesztett, és az alkotóközösség Szerkesztői Tanácsa által is elfogadott, Andrej Rubljovról szóló film ötletét a Művészeti Tanács jónak és minden szempontból támogatandónak tartja.

Az orosz történelem és a világ egyik legnagyobb művésznének példáján keresztül igen sokat mondhatunk a népnek is. Nem véletlen, hogy V. I. Lenin a „monumentális propagandáról” írott 1918-as dekrétumában<sup>245</sup> Andrej Rubljov neve az elsők között szerepel.<sup>246</sup>

Napjainkban, amikor a nép esztétikai nevelése és érzelmi fogékonyságának kulturális eszközökkel való fejlesztése egyik legfontosabb gyakorlati feladatunkká vált,<sup>247</sup> egy ilyen film jelentős népnevelő feladattal bír. Elsősorban azért, mert egy ilyen mű olyan népi tradíción keresztül képes a nevelésre, amely a nép lelki gazdagságát adja, és amelyet az új szocialista kultúra<sup>248</sup> hat át.

A filmművészet tömegszerűségét figyelembe véve bátran kijelenthetjük, hogy egy ilyen film sokkal több ismeretet képes átadni a nemes tradíciókról, aktívabban és átélhetőbben tolmácsolja a történelmet, mint sok tudományos-ismeretterjesztő előadás.<sup>249</sup> Ezek a tradíciók azonban, amelyeknek Andrej Rubljov a hordozója, nem csupán jelentősek, hanem közvetlen kapcsolatban állnak mindennapjainkkal is. Andrej Rubljov figurája – függetlenül attól, hogy időben távol áll tőlünk, különösen szerencsés választás annak az őszinte igazságnak a tolmácsolására, hogy az érdekes művészet csakis a művész és népének szerves kapcsolatán alapulhat; és a művész, aki elemeiben és összességében is belekapcsolódik népének életébe, együtt él a néppel örömeiben és keserűségében –, sokkal többet, bölcsébbet és szükségesebbet mondhat az embereknek az életéről.

Most, amikor ennyire kiéleződött a művész helyének kérdése az új társadalmi rendben, amikor olyan élesen és őszintén kritizálják a való élettől való elszakadást, a formalizmusba és az absztrakcionizmusba való elfordulást, valamint más, ideológiáinkkal szemben álló reakciós és burzsoá irányzatot,<sup>250</sup> egy olyan film, mint az

<sup>245</sup> Az 1918. április 12.-én V.I. Lenin és A.V. Lunacsarszkij által aláírt a „Monumentális propagandáról” szóló dekrétumról van szó.

<sup>246</sup> Látható, hogy a szakvélemények írói a már lejegyzett anyagokat is elolvasták és sok esetben beépítették saját szakvéleményükbe. A Lenin hivatkozás az <1969/100/6-90#1962.02.25> dokumentum 7. pontjára utal.

<sup>247</sup> Lásd még: „A szocialista játékfilm esetében különösen a néző életakarátát megerősítő alkotások jelentőségét kell hangsúlyoznunk, mert elsősorban az ilyen filmek képesek arra, hogy esztétikailag megragadják a szocialista életforma, értékrend és élettartalom minden mástól minőségileg különböző világát. Annak a filmalkotónak, aki ennek a munkának a cselekvő részese akar lenni, a filmművészetet a művészet és a közönség szükségszerű egységének kell tekintenie. Olyan egységeknek, amelyen belül a művészet és a közönség kölcsönösen hatnak egymásra és kölcsönösen megváltoztathatják egymást.” In. Kis T.: Marxista-leninista esztétika. Bp., 1973. 704. p.

<sup>248</sup> Lásd még: „A proletár kultúra a társadalom jelentős lelki és gazdasági fejlődésének eredményeként alakult ki, folytatva az ősek felszabadító forradalmi tradíciót; a proletár kultúra – egy minőségileg új szintje a társadalmi fejlődésnek, amely szemben áll a kapitalista kultúrával, és a kizsákmányoló osztályok reakciós múltbéli kultúrájával folytatott harcban erősödik meg; a proletár kultúra művelése elválaszthatatlan a párt által vezetett munkásosztály osztályharcától; ez a vezetés pedig – a proletariátus előtt álló feladatok megoldásának kulcsa, mind a kultúra, mind pedig az élet más területén...” In. Горбунов, В.В.: Развитие В.И. Лениным марксистской теории культуры. Москва, 1980. 255. p. Vö.: „A háború után az egész világon valahogy romba dől a kultúra, és ez a lelki-szellemi színvonal hanyatlásával járt együtt. Nálunk, Oroszországban, más egyebek mellett a kultúra következetes és barbár megsemmisítése következtében nyilvánvalóan ez történt.” In. Tarkovszkij, A.: Napló. Budapest. 2002. 35.

<sup>249</sup> Lásd még: „A művészet – az elmondottak értelmében – szövetséges a tudománynak; mint a társadalmi tudat egyik formája, maga is megismerő funkciót tölt be.” In. Kis 1973 : 50

<sup>250</sup> Lásd még: „A tőkés társadalom filmművészetében a fokozódó elidegenedés és az uralkodó irracionalista ideológiák hatására a cselekvő ember helyett az önmagába szűkülő, az elidegenedett egyén

„Andrej Rubljov”, amely művészetünk realista tradíciójában gyökerezik, rendkívül szükséges és hasznos dolog. És nem csupán azért, mert emléket állít Andrej Rubljovnak, hanem azért is, mert segítségünkre lehet kortárs művészetünk realista és tiszta eszméért folytatott harcában.

Nem kevésbé fontos az a tény sem, hogy Andrej Rubljov és kora (a kor amelyben az orosz nép függetlenségéért és az összefogásért harcolt) alkalmat ad egy olyan film megalkotására, amely igaz módon mutatja be a művészet népi eredetét. Eltérően egy sor, a személyi kultusz idején készült antidemokratikus eszmét hordozó történelmi filmtől, ebben a műben nem hadvezér vagy cár a központi figura, hanem a nép gyermeke. Egy egyszerű ember, a népben gyökerező, magas erkölcsi ideált hordozó hős a főszereplő. Egy ilyen film megalkotása segíthet a filmművészetünk által nemrégiben elkövetett hibák konkrét és tényleges kijavításában.

Mindaz, amiről itt szó volt, azt bizonyítja, hogy az alkotók, akik egy Andrej Rubljovról szóló film megalkotására vállalkoznak, nem hogy könnyű, hanem éppen hogy nagyon nehéz feladatot tűztek maguk elé. Olyat, amelyet csak az anyag alapos és mindenre kiterjedő tanulmányozása és modern szemszögből való átértékelése után lehet megoldani.<sup>251</sup>

A Művészeti Tanács véleménye szerint ezzel a feladattal sikeresen birkóztak meg az alkotók: a forgatókönyv mindenek előtt a szerzők eszmei-művészeti gondolkodásának érettségéről tanúskodik. Ez egy tehetséges és komoly alkotás, amelyből a jövőben egy érdekes és tartalmas film készülhet.

Kétségtelen, hogy a forgatókönyvvel való további munka folyamán az alkotóknak sok megoldásra szoruló nehézséggel kell majd megküzdeniük.<sup>252</sup>

Az egyik ilyen nehézség a XX. század és a XV. század közötti hatalmas időbeli távolság. A forgatókönyvet dicséri, hogy néhány kisebb hiba kivételével, történelmileg hiteles – amint azt szakvéleményükben<sup>253</sup> a tudományos munkatársak is megerősítették. A forgatókönyv összességében történelmileg hiteles és objektív képét adja a nép életének az adott korban. Ez azonban nem egy „múzeumi” kép, a történelmi események és hősök színházi kelléktárának felvonultatása, hanem mindabból, ami a forgatókönyvben van, a való élet és az emberek életszerű világa érződik. A művészet segítségével az alkotók közel hozzák hozzánk a kort, és érzelmileg átélhetővé teszik azt.

Hatalmas feladat volt Andrej Rubljov alakjának megformálása. A szerzőknek sok nehézséggel kellett megküzdeniük az alak megalkotásakor. Könnyen beleeshettek volna a kenetteljes ábrázolás csapdájába, ami az irodalmi forrásokban tetten is érhető. Szerencsére a forgatókönyvben, bár Rubljov egy ikonfestő és szerzetes, ez nem érezhető. Alakja élő, bár esetleges és nem tökéletesen megformált, mégis mindig céltudatos és belső szenvedéllyel teli. Közel tíz éves hallgatása – Vlagyimir a tatárok és az orosz seregek általi elfoglalása után – nem erőtlenségből fakad, hanem a barbárság, a csalás, az erőszak elleni dühödő ellenállás sajátos megnyilvánulása váltja ki.

---

ábrázolása kerül a középpontba. Nem a társadalomban élő ember konkrét viszonyokból fakadó cselekvési lehetőségeit ábrázolták, hanem ezeket absztrakt, helytől és időtől független viszonylatokká változtatták, mint ilyeneket vizsgálták és értelmezték.” In. Kis 1973 : 686

<sup>251</sup> Lásd még: „Tarkovszkij alaposan tanulmányozta a régi orosz irodalmi emlékeket – Bölcs Epifániuszt, Konsztantin Kosztenyecskit és másokat. A film hősei az ő nyelvükön szólnak, az ő eszmeiségüket képviselik.” In. Юрий Назаров In. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 84. p.

<sup>252</sup> Lásd még: „A forgatókönyvet a filmművészet szülte, és létezésének értelme a filmművészet igényeinek a kielégítése. A forgatókönyv lényege tehát nem irodalmi, hanem filmművészeti. Igaz, a forgatókönyv alapjául szolgál a majdani filmnek, de maga ez az alap is már a filmművészet törvényeinek figyelembevételével teremődik.” In. Bíró 1998 : 157

<sup>253</sup> <1969/100/6-81#1963.01.10>

*Az alkotóknak sikerült elkerülni az alak megformálásánál a már kialakult tradíciók nyomvonalát. Rubljovot nem magasztosítják fel még életében, nem körülötte – mint alkalmi központ körül – forog a világ és az események. Rubljov alakja a forgatókönyvben mindvégig elvegyül a nép között, annak körében mutatkozik meg.*

*A forgatókönyv legnagyobb sikere, hogy Rubljovot a nép máig ható erkölcsi ideáljának hordozójaként mutatja be. Rubljov az emberben meglévő eredendő jót, az emberi szépséget kutatja, azt, amiben hisz. Keresi az igazságos és harmonikus földi élet lehetőségét.<sup>254</sup>*

*A forgatókönyvben ábrázolt külvilág és Rubljov életének eseményei ennek az ideálnak az elpusztítására törekednek, ám a művész zsenialitása – ami abban is megnyilvánul, hogy a mindennapok szörnyűségében is állva tud maradni – hitet táplál népébe a benne gyökerező erkölcsi- és alkotóerő segítségével.*

*A forgatókönyv legfontosabb eszmei-művészi alapgondolataként egy olyan ember bemutatását emelhetjük ki, aki a sok megpróbáltatáson át is megőrzi a nép erkölcsi ideáljának eszméjét, megőrökíti azt művészetében és átadja a következő nemzedéknek.*

*Ezt az alapgondolatot a szerzők ügyesen és hatásosan oldják meg. A forgatókönyv gyakorlatilag két részre osztható: az első részben a környező világ lépésről lépésre lerombolja Rubljov erkölcsi ideálját. A folyamat a „Vlagyimir lerombolása” epizódban éri el tetőpontját: a haragos, az emberekből kiábrándult Rubljov hallgatási fogadalmat tesz és felhagy az alkotással. A forgatókönyv második részében egy ezzel ellentétes folyamatot láthatunk: az élet és a nép, lépésről lépésre visszahozza Rubljov erkölcsi ideálját, megerősíti, újra alkotásra bírja a művészt. A magasabb rendű értékek győzedelmeskednek.*

*A forgatókönyv cselekményének időtartama több, mint húsz év. Ez meghatározza a történetet, amely 15 egymástól elkülönített kisebb időszakot felölelő epizódból áll. Minden egyes epizód magas szintű mesterségbeli tudásról árulkodik, és emocionálisan alaposan kidolgozott, ami az alkotók által elvégzett munka nagyszerűségét bizonyítja.*

*A forgatókönyv már most alakot öltött egy irodalmi forgatókönyv<sup>255</sup> formájában, és kiérződik belőle az alkotók érzékeny világlátása, valamint a filmművészet eszköztárának alapos ismerete, ami nélkül nem is születhet jó film.*

*Magasra értékelve és elismerve az alkotás színvonalát, a Művészeti Tanács felhívja a figyelmet arra, hogy eddig csupán a szerzők által bemutatott első változat került megvitatásra, vagyis a munka első lépcsőfoka. Egy olyan forgatókönyvről van szó, ami még befejezetlen és további kidolgozást igényel.*

*A forgatókönyv megvitatása során nagyszámú megjegyzés, tanács és kíváncsi fogalmazódott meg. Ennek kapcsán érintettük Rubljov nagyságának és jellemzésének pontosítását, a nép bemutatásának alaposabb kidolgozását, valamint a dialógusok nyelvi struktúráját.*

*A Művészeti Tanács úgy véli, a szerzőknek tanácsos figyelembe venni ezeket a megjegyzéseket a forgatókönyv kijavítása érdekében: a mű túlzottan terjedős, és ekkora méretben (259 oldal) megvalósíthatatlan. Ez egy igen nagy hibája ennek a tehetséges és érdekes munkának. Szükséges szólni a rész és az egész problémájáról is. Ennek a problémának a lényege úgy fogalmazható meg, hogy a 15 epizód egyike sem távolítható el egészében a forgatókönyvből, a mű belső logikájának és gondolati egységének*

<sup>254</sup> Vö.: „A szenvedélyek párhuzamos megjelenési formáit megtaláljuk a természet erőiben, a hangokban, a színekben, sőt a másik világokban is. Így, a természet harmóniája bele van szöve jelen világunk természeti rendjébe, a szocializmus pedig csupán arra hivatott, hogy utat nyisson ezen lehetőség előtt.”

In. Булгаков 1991 : 221

<sup>255</sup> Az irodalmi forgatókönyv első változata: Начало и пути (Андрей Рублев) 1969/100/6-92

megzavarása nélkül.<sup>256</sup> Amennyiben az alkotók maguk is megértik és átérzik ezt, minden remény megvan arra, hogy megtalálják a probléma megoldásának módját.

Még egyszer kiemelve a forgatókönyv nagyszerűségét, a Művészeti Tanács arra kéri az alkotókat, hogy ez év <1963> március 20-ig adják le az általuk kidolgozott és lerövidített forgatókönyv újabb változatát.<sup>257</sup>

Az alkotóközösség azon tagjait, akik eddig nem bíztak a forgatókönyv sikerében, lenyűgözte az írás. A szakvéleményben tételesen megtaláljuk a forgatókönyv bevezetőjében megfogalmazott célkitűzésekre adott válaszokat. Figyelemre méltó, hogy a szakvélemény írói már itt meglátták a majdani film belső logikáját, és azt a későbbiekben oly sok bonyodalmat okozó tény, hogy a különálló epizódok egy egységes gondolati rendszerbe illeszkednek. Ezért minden olyan kísérlet, ami az egyes részek eltávolítását célozza, önmagában mond ellent a film briliánsan kigondolt belső struktúrájának.

A szerkesztők egyelőre azonban megnyugodtak, minden a legnagyobb rendben halad, a munka tovább folytatható. Megelégedettségük anyagiakban is manifesztálódott: Harlamov, az alkotóközösség igazgatója engedélyezte Koncsalovszkijnek az első változat megírásáért járó tiszteletdíj második részletének kifizetését:

„Az 1962. február 2-án aláírt szerződés alapján, ami megbízta A. Koncsalovszkijt a „Kezdetek és utak” („Andrej Rubljov”) című irodalmi forgatókönyv megírásával, négyszáz (400) rubel kifizetését engedélyezem.”<sup>258</sup>

Az alkotók, a szakvéleményben<sup>259</sup> megfogalmazott javaslatok alapján a január 18-i ülésen pontos útmutatást kaptak kézhez az elvégzendő javításokkal kapcsolatban. Erről az eseményről csak egy feljegyzés maradt fenn az archívumban:

„A „Kezdetek és utak” („Andrej passió”) című irodalmi forgatókönyvet az alkotóközösség Művészeti Tanácsa 1963. január 18-án áttekintette. A szerzőknek a javításra vonatkozó útmutatásokat adott ki.”<sup>260</sup>



<sup>256</sup> Ennek ellenére végül csak 7 epizód maradt meg.

<sup>257</sup> <1969/100/6-64#1963.01.18>

<sup>258</sup> <1969/100/6-77#1963.01.18>

<sup>259</sup> <1969/100/6-64#1963.01.18>

<sup>260</sup> <1969/100/6-78#1963.01.18>



### 2.1.3.2. A váltás – 1963

A film története ezt követően váratlan fordulatot vett. 1963. március 4-én Andrej Tarkovszkij kérvényezte áthelyezését a VI. Alkotóközösségbe, ami a film bemutatásáig koordinálta a munkálatokat. Az eredendő ok nem ismert, csupán az „átigazolás” tényéről maradt fenn egy igen szűkszavú dokumentum:

„A.A. TARKOVSZKIJ – rendezőt az I. Alkotóközösségből átirányítani az Írók- és Filmdolgozók Alkotóközösségébe.

Ok: Tarkovszkij elvtárs személyes kérése az alkotóközösség igazgatójának egyetértésével.”<sup>261</sup>

Fennmaradt még egy részletesebb feljegyzés, ami az átlépés tényével is kapcsolatos adminisztratív feladatokról szól, valamint egy akta az átadásra kerülő dokumentumokról:

„Napirendi pontok:

1. Vsz. Ivanov<sup>262</sup> „A 14-69-es páncélvonal” című<sup>263</sup> irodalmi forgatókönyvének első változatának megvitatása.
2. A Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij „Kezdetek és utak” („Andrej passió”) című irodalmi forgatókönyvének megvitatása.

Elfogadásra került:

1. ...<sup>264</sup>
2. A „Kezdetek és utak” című forgatókönyv kapcsán  
A. Tarkovszkij filmrendező átlépésével kapcsolatban a VI. Alkotóközösségbe kérvényezni kell az I. Alkotóközösségtől A. Koncsalovszkij „Kezdetek és utak” („Andrej passió”) című forgatókönyvének megírásáról szóló szerződés átadását a VI. Alkotóközösség számára.”<sup>265</sup>

„A.A. Tarkovszkij filmrendezőnek az I. Alkotóközösségből a <VI.> Író- és Filmművész Alkotóközösségbe való átlépése miatt, átadásra kerülnek A. Koncsalovszkij „Andrej passió” („Kezdet és vég”)<sup>266</sup> című irodalmi forgatókönyvével kapcsolatban a következő dokumentumok:

1. Az I. Alkotóközösség 1962.01.23-i ülésének jegyzőkönyve az „Andrej passió” című forgatókönyvről.<sup>267</sup>
2. Az 1962.02.02-án kelt, A. Koncsalovszkijjal aláírt szerződés az „Andrej passió” című forgatókönyv megírásáról, 4.000 rubel értékben.
3. A tiszteletdíj első részletének kifizetéséről rendelkező dokumentum másolata a teljes összeg 25%-áról.<sup>268</sup>

<sup>261</sup> <1970/100/6-143#1963.04.25>

<sup>262</sup> Ivanov, Vszevolod Vjacseszlavovics (1895.02.24. – 1963.08.15.), író, 1915 óta publikál.

<sup>263</sup> A 14-69-es páncélvonal című Ivanov elbeszélésből 1931-ben már készült egy film (*Tommi*), az új forgatókönyvből azonban nem.

<sup>264</sup> A dokumentumból csak a témánk szempontjából fontos részleteket ismertetjük.

<sup>265</sup> <1969/100/6-62#1963.04.28>

<sup>266</sup> „Начало и конец”: Valószínűleg elgépelés „...és utak” („...и пути”) helyett.

<sup>267</sup> <1969/100/6-94#1962.01.23>

<sup>268</sup> <1969/100/6-91#1962.02.>

4. *V.V. Katyinov szakvéleménye az „Andrej passió” című forgatókönyvről.*<sup>269</sup>
5. *Az „Andrej passió” című forgatókönyv annotációja.*
6. *A. Koncsalovszkij levele 1962.07.06-i dátummal kérelemről a forgatókönyv leadási határidejének meghosszabbítása iránt szeptember 15-ig.*
7. *Egy 1962.07.20-án kelt levél a határidő kitolásának engedélyezéséről.*<sup>270</sup>
8. *Egy 1962.08.13-án kelt levél V.Sz. Privatonak a „Goszfilmofond” igazgatójának.*<sup>271</sup>
9. *Egy 1962.10.14-én kelt levél Koncsalovszkijnek.*<sup>272</sup>
10. *Koncsalovszkijnek az alkotóközösség igazgatójához írt levele 1962.10.19-i dátummal.*<sup>273</sup>
11. *A forgatókönyv első változatának leadását igazoló dokumentum.*
12. *Alpatov professzor 1963.01.10-én kelt szakvéleménye a forgatókönyvről.*<sup>274</sup>
13. *Szicsev professzor*<sup>275</sup> *szakvéleménye az „Andrej passió” című forgatókönyvről 1963.01.18-i dátummal.*
14. *Egy dokumentum a Művészeti Tanács*<sup>276</sup> *forgatókönyvet értékelő üléséről 1963.01.18-án.*
15. *A tiszteletdíj második részletének kifizetéséről rendelkező dokumentum másolata a teljes összeg 10%-ról.*<sup>277</sup>
16. *A Művészeti Tanács terve az „Andrej passió” című forgatókönyvvel kapcsolatban.*
17. *A Művészeti Tanács 1963.01.18-i ülésének kivonata.*<sup>278</sup>
18. *Az „Andrej passió” című forgatókönyve.*<sup>279</sup>

A VI. Alkotóközösség a forgatókönyvet egy szakvéleménnyel alátámasztva vette át:

*„A Művészeti Tanács a forgatókönyvíróval közös munkába, az alkotás második fázisában kapcsolódik be, ezért először is elismerését kell kifejeznie az I. Alkotóközösség tagjainak a forgatókönyv első változatának elkészítéséért.*

*A Művészeti Tanács szintén figyelembe veszi az olyan jelentős művészettörténészek és történészek kedvező szakvéleményét a forgatókönyvről, mint A. Rubljov művészetének ismert szakértői Alpatov, Szicsev, Voronyin, Nyedovscsivin, a Rubljov Múzeum munkatársa I. Ivanov és mások.*

*Rendkívül meggyőzőek az alkotókat motiváló azon indíttatások, amelyek e nagy és komoly munka elvégzésére ösztönözték őket – azok a motívumok, amelyeket a forgatókönyv bevezetőjében is olvashatunk.*

<sup>269</sup> <1969/100/6-89#1962.02.25>

<sup>270</sup> <1969/100/6-86#1962.07.20>

<sup>271</sup> Goszfilmofond: Állami Filmarchívum; V.Sz. Privato a Goszfilmofond első igazgatója (1946-tól)

<sup>272</sup> <1969/100/6-84#1962.10.14>

<sup>273</sup> <1969/100/6-83#1962.10.19>

<sup>274</sup> <1969/100/6-77#1963.01.10>

<sup>275</sup> N.P. Szicsev művészettörténész professzor, az orosz középkori művészettörténet szakértője.

<sup>276</sup> A filmstúdiók alkotóközösségein belül működő döntéshozó testület.

<sup>277</sup> <1969/100/6-81#1963.01.18>

<sup>278</sup> <1969/100/6-64#1963.01.18>

<sup>279</sup> <1969/100/6-62#1963.06.04>

A Művészeti Tanács tagjainak egybehangzó véleménye, hogy egy nemzeti öntudattal és mélyről fakadó hazaszeretettel mélyen áthatott film Andrej Rubljovról népünk kulturális életének jelentős és figyelemreméltó alkotásává válhat, és ezt a várakozást a forgatókönyv irodalmi tehetséggel, az alakok és epizódok világosságával meg is alapozza, a mű sok más forgatókönyv közül tiszta filmművészeti kifejezőerejével magasan kiemelkedik.

A forgatókönyv eszmei-művészi gondolatvilágára, valamint az anyag művészi feldolgozásának színvonalára nézve – nagy horderejű alkotás, amelyből kiérződik a művészek eredeti indíttatása, azoké az embereké, akik számára ez nem csupán egy mellékes feladat, hanem egy művész- és magánéletüket mélyen átható munka.

A forgatókönyv a mélyen gyökerező és őszinte hazaszereteten, a népünk iránti tiszteleten alapul. A műben mindent, egészen az orosz táj bemutatásáig, a szeretet és a filozófia eszméje hat át. S bár a forgatókönyv hazánk történelmének egy igen sötét korszakát mutatja be, a mű alaphangulata és érzelmi töltete mégis optimista. Ez a derűs és optimista szemlélet abból adódik, hogy az egész forgatókönyvet áthatja az emberekbe vetett hit és emberek szeretete, valamint a jövőbe vetett optimista várakozás. Ez az optimizmus, ami az emberekbe vetett hiten alapul, az orosz nép évszázadokon át napjainkig hordozott erkölcsi ideáljának megkülönböztető jegyeként értelmezhető.

Ezzel magyarázható, hogy az alkotóközösség Művészeti Tanácsa részlegesen szakítva az eddigi tradícióval, miszerint csak modern témákat dolgoz fel – magára vállalja annak a felelősségét, hogy elfogadja és támogatja a „Kezdetek és utak” című forgatókönyvet, és azt a rendezői változat kidolgozására ajánlja, néhány javítás elvégzését követően.

Mint minden komoly mű, a „Kezdetek és utak” is élénk eszmecserére ösztönözte a Művészeti Tanács tagjait, aminek eredményeképp több olyan megjegyzés is született, amelyet az alkotóknak figyelembe kell venni.

Először is vegyük szemügyre Andrej Rubljov alakját. Az alkotóknak megvan a joguk az alak szabad értelmezésére, ami már most is érdekes és messze elkerüli azokat a sablonokat, amelyek olyan jellemzőek életrajzi filmjeinkre (a Rubljovot körülvevő világ első látásra erősebb, kifejezőbb és aktívabban ábrázolt, mint maga a főhős, aki nem tudatosítja világos megnyilvánulásokban nézeteit az őt körülvevő eseményekről, alakja mintha belekeveredne és feloldódna a környező eseményekben). A Művészeti Tanács úgy véli, hogy a főhős érzelmi állapotának világosabb és pontosabb megjelenítése a különböző élethelyzetekben gazdagítaná az ábrázolás árnyaltságát. Ezek a tényezők egyelőre kétségtelenül hiányoznak Rubljov alakjából.

A második megjegyzés a nép témájára vonatkozik. A forgatókönyvben szemléletesen kerül bemutatásra a Rusz adott történelmi időszakának tragikus oldala (tatár iga, a fejedelmek népryúzó marakodása).<sup>280</sup>

Ugyanakkor szegényesen van kidolgozva az elnyomás ellen a népben érlelődő fellépés, a társadalmat eltartó parasztok ellenállása<sup>281</sup> a keserűségekkel szemben, a nép öntudatra ébredése és annak formálódása. Azé a népé, aki megérti, hogy a tatár iga lerázása nélkül nincsen jövője, és elpusztul, ha nem küzdi le a feudális megosztottságot, nem tömörül egységbe a gonoszság legyőzése érdekében. Ebben gyökerezik az egység azon ideája, ami a korszak vezéreszméje volt. Ezt az eszmét hirdette Szerгий

<sup>280</sup> Lásd még: „A filmművészet a nép rokoni (родовые) szálait dolgozza fel, és a nép önmegismerését szolgálja.” In. Луккин 1976 : 156

<sup>281</sup> Lásd még: „Igaz ugyan, hogy a tatárok betörése a XIII. században feltartóztatja ezt a fejlődési folyamatot, de a nép ellenálló erejét nem töri meg. A szüntelenül fenyegető ellenséges betörések még csak meggyorsították az erők egybekovácsolódását. A moszkvai hercegek vezette szabadságharcok idején az orosz nép a maga nemzeti művészetét is kialakította.” In. Alpatov I. 1965 : 372

Radonyezsszkij<sup>282</sup> is, akinek a tanítványa – Andrej Rubljov – maga is mélyen átérezte ezt.<sup>283</sup>

Csodálatos dolog, hogy a Ruszban ezek a jelentős népi indíttatások egybeestek a nemzeti művészet megszületésével – Rubljov és más alkotók művészetével, azoknak, akik szakítottak a festészetben a bizánci minták másolásával,<sup>284</sup> az egyházi dogmákkal<sup>285</sup> és a sematizmussal.<sup>286</sup>

Elengedhetetlen, hogy mindez – mint különösen fontos és lényeges dolog – jobban kiérződjön a forgatókönyvből és kellő hangsúlyt kapjon.

A Művészeti Tanács azt ajánlja az alkotóknak, hogy még néhány egyéb tényezőt is vegyenek figyelembe: néhány történelmi kérdést pontosítani kell a szakértőkkel; lépéseket kell tenni az elbeszélésben több helyen előforduló elnyújtottság felszámolására; ellenőrizni és javítani kell a dialógusokat, amelyek néhol – nem nyelvi értelemben – túlzottan modernül hangzanak (a korabeli nyelv alkalmazása, amelyen a hősök beszélnek, teljesen elfogadható és törvényszerű); végül figyelmet kell fordítani a hősök helyenként túl modern gondolkodásmódjára is.

A Művészeti Tanács véleménye alapján a rendezői forgatókönyvben<sup>287</sup> ezekre a hibákra azért kell kitérni, hogy az alkotóknak (egy olyan rendezőnek, aki sajátos látásmóddal és filmes érzékkel rendelkezik) a rendezői forgatókönyv elkészítése folyamán könnyebb feladatuk legyen. Ekkor már a mennyiség, a ritmus, a filmnyelvi eszközök helyes alkalmazásmódját kell megtalálniuk annak érdekében, hogy a filmben az elgondolás legteljesebb és legvilágosabb formában testesüljön meg.<sup>288</sup>

A Művészeti Tanács úgy véli, javaslatai a forgatókönyv és a film javára válnak majd.<sup>289</sup>

<sup>282</sup> Radonyezsi Szent Szerгий (1314–1392), szentéletű kolostoralapító pravoszláv szerzetes. Lásd még: „A XV. századi emberek szemében Szerгий nem csak az emberi szív kiváló ismerője, hanem nagy humanista is volt. Ezért szötte bele Andrej Rubljov az ikonba a béke eszméjét. A képben, mint a középkor szociális utópiájában, a legkiválóbb oroszok szenvedélyes békevágya és az egységbe szőtt álma testesült meg, amit olyan állhatatosan kerestek koruk valóságában.” In. Lazarev 1963 : 23

<sup>283</sup> Lásd még: „Míg a vallás mint a valóságról alkotott hamis tudati kép ellene szegül a világ előrehaladó emberi elsajátításának, addig a művészet mint az emberiség öntudatának és önértetének szerve kezdettől fogva harcot vív az emberi személyiség csonkultsága és eltorzultsága ellen, a világ – a természet és a társadalmi viszonyok – humanizálásáért.” In. Kis 1973 : 58

<sup>284</sup> Lásd még: „Lenin... teljes joggal hangsúlyozta: „A művészet nem kívánja, hogy alkotásait valóságnak vegyük, ” szemben azzal a mitizáló elképzeléssel, amely a vallásos világszemlélet szellemében az emberi fantázia antropomorf teremtményeit az objektív valóság legbelső lényegiségeként mutatja fel, s megköveteli, hogy az ember feltétlenül higgyen e perszifikált, mitizált transzcendenciában.” In. Kis 1973 : 57

<sup>285</sup> Lásd még: „A XIV–XV. század nemcsak Oroszország, de egész Európa számára olyan korszakot jelentett, amikor a dogmatikus középkori világnézetben mély repedések támadtak.” In. Lazarev 1963 : 32

<sup>286</sup> Ez a szakasz annak az ideának a megtámogatása, hogy Rubljovot, az ikonfestő szerzetest egy vallási dogmatizmustól mentes, népi realista alkotóként állítsák be.

<sup>287</sup> Lásd még: „A filmalkotás folyamat, amely a témaválasztástól az úgynevezett standard-kópiáig terjed. Ennek fontos és jelentős fázisa a forgatókönyv, különösen a technikai forgatókönyv, amely a forgatásra kerülő témának esztétikailag már perforált, analitikus képbontásban, de verbálisan rögzített filinterve, amely ugyanakkor a forgatáshoz nélkülözhetetlen technikai és technológiai utasításokat is tartalmaz.” In. Kis 1973 : 679

<sup>288</sup> Lásd még: „A film egészének – horizontális szerkezetének – ritmikus felépítése ugyancsak bonyolult, összetett kompozíciót feltételez. Itt ugyanis nem kevesebbről van szó, mint annak érzékeny megkülönböztetéséről, amit az események drámai alakulása, a feszültségelemek váltakozása jelent, és az egész más minőségű érzelmi, hangulati tónusok ritmikájának törvényszerűségei.” In. Bíró 1998 : 367

<sup>289</sup> <1969/100/6-48#1963>

A forgatókönyv ettől kezdve jogilag a VI. Alkotóközösség, és annak keretein belül működő Művészeti Tanács fennhatósága alá tartozott. Már említettük, hogy nem találtunk arra vonatkozó információt, Tarkovszkij miért lépett át az új alkotóközösségbe. Feltételezhető, hogy döntését személyes és szakmai indokok is motiválták. Közrejátszhatott még az a tény is, hogy mivel az alkotóközösség főszerkesztője és vezetője döntött első lépésben a készülő film további sorsáról, Tarkovszkij úgy vélte, könnyebben „átpréselheti” elképzeléseit az új szervezetben.

V.T. Pasuto<sup>290</sup> történész 1963.10.10-én kelt szakvéleményét a VI. Alkotóközösség felkérésére fogalmazta meg az elvégzett munkáról. Bírálata két, jól elkülönülő részből áll. Az első rész a forgatókönyv harmadik változatának<sup>291</sup> fontosságát, időszerűségét taglalja négy pontba szedve, a második rész útmutatást tartalmaz a jövőre vonatkozóan:

*„A forgatókönyv A. Rubljov életét és művészetét mutatja be. Egy ezt a témát feldolgozó történelmi-művészfilm szükséges dolog négy okból is.*

*Először is, a népnek meg kell ismernie, hogy milyen mélyen gyökerezik az orosz festészet, és meg kell értenie annak művészeti, társadalmi, szociálpszichológiai lényegét.*

*Másodszor, mivel az orosz művészet sokáig az egyház hatása alatt állt, ezért alapvető dolog az orosz humanizmus születésének<sup>292</sup> és fejlődésének bemutatása, amikor az a gondolkodó és érző embert az irodalomhoz és a művészethez közelítve, folyamatosan háttérbe szorította az alkotóerőt gúzsba kötő egyházi dogmatizmust.<sup>293</sup> Világos, hogy a téma ilyen irányú megközelítése, ami a betokosodott pravoszláv egyházat igaz valójában<sup>294</sup> mutatja meg, a tudományos ismeretterjesztést és az értelmileg megalapozott vallásellenes propagandát<sup>295</sup> egyaránt szolgálja.*

*Harmadszor, mivel a kortárs burzsoá ideológusok mind inkább Oroszország múltjának elferdítésére törekednek, elvetve a kultúrában a népi, nemzeti és az autochton elemek létezését, Nyugatról és Bizánctól való átvételből eredeztetve azt; tagadják az orosz népben gyökerező művészi eredőt, hitványnak, a megbocsátástól és az istenfélelemtől elvakultnak<sup>296</sup> tekintik, olyanoknak, amely csupán fellángolásra képes és*

<sup>290</sup> Pasuto, Valerij Petrovics (1918 - ), történész. 1947-től a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. Szakterülete a feudális Oroszország, Ukrajna, Beloruszija története.

<sup>291</sup> 1965/100/6

<sup>292</sup> Lásd még: „A kor figyelme az emberre összpontosult. Nem véletlen, hogy a „humanista” kifejezés, amely később e kor képviselőjének jellemzésére meghonosodott, az eredeti szűkebb értelmezéssel szemben a latin „humanus” (emberi) szóra utal.” In. Alpatov II. 1965 : 16

<sup>293</sup> Lásd még: „... a vallás – saját lényegi meghatározottságából következően – kivonja magát a világ humanizálásának egységes folyamatából.” In. Kis 1973 : 46

<sup>294</sup> Értsd: a párt által meghatározott hamis „igaz való”.

<sup>295</sup> Lásd még: „Ugyanis a természetfelettibe vetett hit, általában a vallási tudat, a vallási ideológia sem más, mint a valóság egyfajta visszatükrözése. ... A marxizmus ezzel szemben a vallási világgépet a valóság fantasztikusan eltorzított tükrözésének tartja, amelyet végső soron szociális gyökerek éltetnek: a társadalmi fejlődés spontán folyamataival szembeni tehetetlenség, az osztályantagonizmus, amely kizsákmányoláson és elnyomáson alapul, és szüntelenül újratermeli a létbizonytalanság, a kiszolgáltatottság érzését.” In. Kis 1973 : 45; „A marxista felfogás éppen ezért hangsúlyozza a vallásos és a művészeti világgép elvi ellentétét.” In. Kis 1973 : 57

<sup>296</sup> A helyzet abszurduma, hogy Tarkovszkij vallásos ember volt. Lásd még: „Istenem, érzem a közelségedet. A tarkómon érzem a kezedet. Mert olyanoknak szeretném látni a Te világodat, amilyenek

*vak megsemmisítő tombolásra. Világos, hogy a jelenlegi helyzetben az olyan magas szintű kulturális értékek, mint Rubljov, a Kreml, a novgorodi építészet stb. rendkívül fontosak – hiszen azoknak az embereknek a győzelmét szimbolizálják, akik a nemzeti művészet gyökereiből töltöttek. A művészet terén folyó antikommunizmus eszméjével folytatott harcban ez a kérdés nagy jelentőséggel bír.*

*Végezetül, nem kevésbé fontos a Horda<sup>297</sup> elnyomó szerepének, a városok elfoglalásának, az emberek és a művészet feletti gyalázatnak a bemutatása. A film a Hordát a nép lelkét kiszipolyozó elemként mutatja be.*<sup>298</sup>

Mind a négy pontban közös elem a harc, a küzdelem. Harc a nép felvilágosításáért, harc az egyház dogmái, kultúrája és intézményei ellen, küzdelem a szocialista ideológiát támadó burzsoá demagógia és az orosz népet meggyalázó „Arany horda” ellen.

Pasuto, miután kifejti, mennyire szükséges egy történelmi film a szovjet filmművészet számára, aggodalmát fejezi ki az ábrázolás történelmi hitelességét illetően:

*„Értékelésemben elsősorban a forgatókönyv történelmi hitelességének alapvető problémájára térek ki. Mivel nem egy fantasztikus-, hanem egy művészeti-történelmi film forgatókönyvével állunk szemben, magától értetődik, hogy Andrej Rubljovot a saját korának megfelelő környezetben kell bemutatni. Amennyiben őt korának egyik legnagyobb alkotójának tartjuk, úgy a forgatókönyvíróktól elvárható, hogy megoldják a legnehezebb feladatot: A. Rubljov alakjának egységes megformálását, mind történelmi, mind művészi értelemben.”<sup>299</sup>*

A „mind történelmi, mind művészi értelemben” egységes megformálás érdekében a szakvélemény írója konkrét szempontokat ad Rubljov alakjának „helyes” értelmezéséhez:

*„Alakjának történelmi értékeléséhez megemlítjük azokat a főbb jellemzőket és hangsúlyos pontokat, amelyek A. Rubljov korára jellemzőek voltak. Rubljov nem sokkal a Kulikovói csatát megelőzően született, majd az 1425 és 1453 között zajló feudális háború tetőfokán hunyt el, amely a moszkvai vezetés centralizáló politikájának győzelmét hozta; a grünwaldi csata kortársa volt – amikor a szlávok és litvánok győzedelmeskedtek a német lovagrend felett. Rubljov korában más események is zajlottak, olyanok, amikor a nép meghatározó hangját hallatta – elég csupán a moszkvai (1382) vagy a novgorodi népfelkelést (1418)<sup>300</sup> említenünk stb. Az osztályharc fenyegető rémének árnyékában a feudális urak megerősítették a hatalom szervezeteit a parasztok és a városi emberek féken tartására; a tatár ellenes felkelések lendülete a*

---

*teremtetted, és olyannak az embereidet, amilyenekké igyekszel formálni őket. Szeretlek Téged, Uram, és semmi többet nem akarok kérni tőled. Elfogadok mindent, ami Tőled származik, és csupán megátalkodottságom és bűneim súlya, alantas lelkem sötétsége gátol meg abban, hogy méltó szolgád legyek, Uram! Segíts és irgalmazz, ó Uram!”* In. Tarkovszkij 2002 : 224

<sup>297</sup> A Horda, az orosz földön létrehozott mongol-tatár államra az Arany hordára utal.

<sup>298</sup> <1969/100/6-9#1963.10.10>

<sup>299</sup> Eredeti kiemelés.

<sup>300</sup> Библиотека литературы Древней Руси, том 6. 2000 : 495

*fegyveres erők megerősítésére ösztökölte őket – s ez az ország javára vált; azonban mindenképp a súlya a nép vállára nehezedett.*

*Az egyház engedményeket kapott a Hordától – garanciát vagyonának és rítusainak sérthetetlen ségére annak fejében, hogy a kánról is imát mondanak.*<sup>301</sup>

*Érthető, hogy a Horda hatalmának megdőléséig az egyház óvatosan kezelte a problémát, noha tömjénezte az amúgy vitathatatlan orosz győzelmet annak érdekében, hogy morális tökéletet kovácsoljon belőle. Mindezek mellett az egyház hatalmas földbirtokokat harácsolts össze, és küzdelmet vívott az állammal azért, hogy megőrizze azokat. Az egyszerű nép sokszor felkelt fegyverrel a kezében a papság ellen, felgyújtotta az egyházi vagyont, az ikonok elégetésétől sem riadva vissza. Az egyház kíméletlenül leszámolt az engedetlenekkel, elnyomva a nép eretnek szabadgondolkodását.*

*Az Andrej Rubljov alakjának szentelt forгатókönyvet a kor szellemének kell áthatnia. Ha nem is érint minden fontos eseményt a korból, pontosnak kell lennie azok bemutatásakor, művészileg meg kell alapoznia az orosz felvilágosodás hirdetőjének megjelenését, amikor az orosz nép karddal a kezében vívta ki jogát a nemzeti léthez.*

*A forгатókönyv az 1400 – 1424-ig terjedő időszakot fogja át, és két részből áll. Az első (1408-ig) a hős ifjúkorát mutatja be, tehetségének fénykorát és alkotói krízisét, a második rész – újjászületését a munkára és az életre.*

*Tekintsük át, miként értelmezi a forгатókönyv az akkori társadalmi-politikai élet egyes főbb elemeit: dolgozó nép<sup>302</sup>, állami hatalom, egyház, tatár Horda. Ezt követően térjünk rá az általános érvényű megjegyzésekre, következtetésekre, amelyek Rubljov alakjának történelmi és szociálpszichológiai megalapozottságát érintik.*

*A nép – a forгатókönyv központi eleme, szinte minden cselekmény az emberek között zajlik. Ez jó dolog, hiszen a nép – Rubljov humanizmusának és művészetének forrása.*<sup>303</sup>

*A nép – a nemzeti függetlenség eszméjének hordozója, amelynek a megvalósulása már egyre közelebb van. Ebben az értelemben már a prológos is*

<sup>301</sup> A szövegben nincs konkrétan megnevezve a forrás, amire Pasuto ezen véleményét alapozza, ám úgy tűnik, egy csodálatos gyógyulással hozható kapcsolatba a dokumentum. Egy középkori forrás Kirill rosztovi érsek cselekedetét meséli el. A kán fia megbetegedett, az orvosok és gyógyítók nem tudtak segíteni rajta. Az uralkodó ekkor tudomást szerzett a szentéletű Kirillről. A kán ajándékokat ígért az érseknek, ha meggyógyítja gyermekét. Az érsek elment a Hordába, és szentelt vízzel meggyógyította a trónörökös. Hálából a kán évi járadékot adományozott az Istenanya templomának. Lásd még: Библиотека литературы древней Руси, том 9. 2000 : 71; Ismeretes más csodálatos gyógyítás is, ami szent embereknek tulajdonítható. Az Alekszij pátriárka életét bemutató ikonon még ábrázolták is a jelenetet (14. ábra), amikor a szent ember Dzsani-bek kán feleségét Tajdullát meggyógyította. Mivel Tajdulla megvakult, a kán végső elkeseredésében a moszkvai pátriárkához fordult. Megfenyegette, amennyiben nem jön segítségére, lerohanja Moszkvát. Ekkor Alekszij a Kreml Uszpenszkij-székesegyházába ment és készülődése alatt csoda történt. A székesegyházban szentéletű Péter sírja felett magától meggyulladt egy gyertya. Ezt kedvező előjelnek tekintette, így a pátriárka elment a Hordába, ahol nagy tisztelettel fogadták. Amikor a szent ember imát mondott és szentelt vízzel meglocsolta Tajdullát, visszatért annak a látása. A kán hálából gazdagon megajándékozta Alekszijt. Lásd még: Еремина, Т.С.: Мир русских икон и монастырей. Москва, 1998. 137. p.; Mindezek mellett megjegyzendő, hogy az Arany Hordára nagyfokú vallásszabadság volt jellemző. Tilos volt a pravoszláv hitet szidalmazni, az egyházi kegytárgyakat, könyveket és ikonokat eltulajdonítani. A mongol uralom alatt pedig valóban voltak időszakok, amikor az egyház mentesült az adófizetés terhe alól. In. Знаменский, П.В.: История Русской Церкви. Москва, 2002. 71-73. p.

<sup>302</sup> Lásd még: „A dolgozók témáját feldolgozó filmes szakember, országunkban mindig is a párt támogatását élvezte.” In. Лыкин 1976 : 189; „A „gyártási feltételek között” a dramaturgok és forгатókönyvírók figyelme a „dolgozó ember” alakjára összpontosult.” In. Лыкин 1976 : 165

<sup>303</sup> Lásd még: „Valamennyi humanistát lelkesítette az ember nagy alkotóerejének tudata, s a szabadság öröme, amely az emberiség új korszakának előhírnöke volt. Másrészt megnyilvánulásai sokkal inkább a nyugalmas boldogság iránti vágyat fejezik ki, mintsem azt a szilárd hitüket, hogy ezt valaha is el lehet érni.” In. Alpatov II. 1965 : 17

szimbolikus: a Kulikovói csatát követően a Horda hatalma még tartotta magát, mint a nyeregben ülő tatár a torkából kiálló nyilvesszővel.<sup>304</sup> A nép hiszi, hogy az iga ideje lejárt („Bánat”).<sup>305</sup>

A nép, a társadalmi tiltakozás képviselője – a futó lázadó, a hatalomra veszélyes leleplező csepűrágó („Csepűrágó”, „Bánat”) vagy a gyűjtogató alakjában („Ünnep”); a novgorodi és pszkovi népfelkelések szele elér Rubljovhoz is.

Az alkotó nép az, aki mindent megold (a második rész prologusa, „Megvakítás”, „Harangöntés”). A parasztok, nincstelenek szociális és nemzeti tiltakozása képezik a film alapját.

E téma értelmezése mélyre nyúlik, köszönhetően a politikailag megosztott államhatalom remek bemutatásának. Annak a hatalomnak, ami eltápossa az igazi szépséget („Vadászat”),<sup>306</sup> az építő-népet („Megvakítás”),<sup>307</sup> az életörömet képviselő népet („Ünnep”), és a Horda által elnyomott népet („Ostrom”).

Ideológiailag<sup>308</sup> gazdagítja a forgatókönyvet az egyház szerepének, a harácsoló és népelnyomó kolostorok hiteles értékelése.<sup>309</sup> Miközben a nép éhez, a kolostorok gazdagodnak („Vénasszonyok nyara”), a kolostori uzsorások és népnyzók<sup>310</sup> terített asztallal és lakóhellyel várják a Kirillhez hasonló jövevényeket. Mindez nagyon élénken és meggyőzően tárul elénk.

Végezetül a Horda a Ruszt és népét leigázó erő. E téma kidolgozása a prologusban kezdődik és a „Leányok mezején”<sup>311</sup> át „Vlagyimir elfoglalásának” jelenetéig tart.

<sup>304</sup> A forgatókönyv prologusban a Kulikovói csatát követő reggel képsorait akarta bemutatni a rendező. Ebben a felvonásban láthattuk volna a tatár lovast egy, a torkából kiálló nyilvesszővel. Anyagi okok miatt a prologust nem forgatták le. Lásd később.

<sup>305</sup> A jelen szakvéleményben idézett egyes epizódok és jelenetek a munka folyamán átalakultak. Ezért találunk itt utalást olyan epizód címekre, amelyek nincsenek bent a film végleges változatában.

<sup>306</sup> A film kezdeti forgatókönyv-változataiban, a „Vadászat” epizódban a fejedelem egy vízparti vadászat során lelő egy hófehér hattyút. A jelenetből csak a rövid részlet maradt meg a filmben, amikor Foma a tavaszi ligetben megtalálja a döglött hattyú tetemét.

<sup>307</sup> A kőfaragók megvakíttatására utal a szerző.

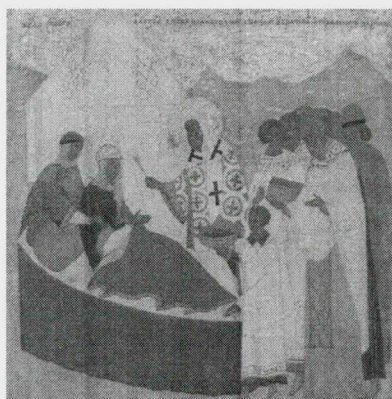
<sup>308</sup> „A művészet az ideológia egyik megnyilvánulási formája, ám ez nem csupán egy objektum az alkotás számára. A ideológia nem csak a művészen tükröződik vissza, hanem a konkrét műalkotásokban is, ami az alkotás logikai felépítésében ölt testet.” In. Лукин 1976 : 7

<sup>309</sup> Vö.: 1945/99/6-as ülés jegyzőkönyve.

<sup>310</sup> Ezt a „népnyzó harácsolást” láthatjuk a filmben, amikor az Andronyikov kolostorban a szerzetesek almát válogatnak a „Hallgatás” epizódban.

<sup>311</sup> A „Leányok mezeje” – „Девичье поле” a moszkvai Novogyevicsij kolostornál található, ami egyes feltételezések szerint a mezőről kapta a nevét. Lásd még: Навдаева, П.А.: Монастыри. Москва, 2002. 166. p. A monda szerint az ostromló mongoloiktól a moszkvai leányok és asszonyok váltották meg a várost azzal, hogy azok hosszú hajfonataikat adták váltságba a hódítóknak. Amennyiben a történetnek van valóságalapja, akkor ez valóban jelentős áldozatnak számított, mivel a Biblia szavai szerint a haj szent dolog, ami fátjol gyanánt adatott az asszonynak: „Ezért kell az asszonynak hatalmi jelt viselni a fején az angyalok miatt. ... Az asszonynak pedig, ha nagy haja van, ékesség az neki: mert a haj fátjol gyanánt adatott neki.” Pál I. Kor. 11.10. és 11.15. Ennek a fátjolnak a levágása tehát komoly megszegéssel ért fel. Jelen bibliai idézetet halljuk a Rubljovban is, amikor a gyengeelméjű lány belép az Uszpenskij-székesegyházba.





14. ábra Alekszij pátriárka ikonja  
részlet

Nem kell történésznek lennünk ahhoz, hogy kiérezzük a sorok mögött megbújó, onnan hol csak óvatosan, hol nyíltan előbukkanó pártideológiát. Nem célunk az idézetben említett történelmi események értékelése, viszont szükséges néhány dolgot tisztázni.

Andrej Rubljov valóban a Kulikovói csata (1380) előtt nem sokkal, 1360-1370 körül született. A pontos dátumot nem ismerjük, a hozzávetőleges dátum is feltételezésen alapul.

A novgorodi népfelkelést, melyben a nép már „hallatta hangját”, erős kritikával kell kezelnünk. Ismeretes, hogy a középkori Novgorodban egyfajta sajátos „demokrácia” uralkodott. A gazdag kereskedőváros területileg is két részre oszlott, a gazdag kupecsek és a szegény kézművesek városrészére. Ebből már természetesen adódott a két városrész szembenállása. Az említett lázadások nem az „elnyomott” parasztok rabigát lerázni szándékozó lázadásai voltak, hanem gyakran személyes ellentétekből kirobbanó helyi csetepaték, amelyek általában olyan gyorsan meg is oldódtak, amilyen hamar kirobbantak.<sup>312</sup>

Az ikonok elpusztítására vonatkozó utalás egyenesen mosolyra fakaszt mindenkit, aki akár csak alap szinten is foglalkozik az orosz középkori kultúrával. Az ikonok ilyen elpusztításáról szóló *általános érvényű* kijelentés nélkülöz minden alapot.

<sup>312</sup> A forrásban az 1418-as novgorodi népfelkelés elbeszélése mindössze 2 oldal. A „felkelés” valójában egy személyes viszályból robbant ki. A helyzet azonban annyira elmérgesedett, hogy a Novgorod két városrészét elválasztó híd két oldalán a városiak fegyverrel estek egymásnak és sokan meghaltak nyílvessző vagy kard által. Amikor Szemjon arhieriszkop értesült a fegyveres összetűzésről, bevonult a novgorodi Szófia székesegyházba, és könnyek között imádkozott. Az imát követően más papokkal együtt magához vette a keresztet, valamint a Szeplőtlen Istenanya ikonját, és a városrészeket összekötő híd közepére vonult. Az acsarkodó városiak, amikor ezt meglátták, könnyek záporában borultak a szent ember lábához, és bűnbánatot gyakorolva békésen elvonultak. Lásd még: Карамзин, Н.М.: История государства Российского. Москва, 2004. 408. p.; Lásd még: Библиотека литературы древней Руси, том 6. Москва, 2000. 495. p.

Az egyház és a kán közötti „titkos szövetségre” vonatkozóan pedig nem találtunk eddig egyetlen forrást sem.

Természetesen ki kell emelnünk azt is, hogy Pasuto szakvéleménye nem tudományos céllal íródott, ezért hiányzik belőle mindenfajta irodalmi hivatkozás vagy arra való utalás. Ennek fényében igen nehéz megítélnünk, mire alapozta sokszor megmosolyogtató nézeteit. A cél nyilvánvalóan ideológiai volt, s a szakmai véleményalkotást a szerző inkább pártfeladatnak tekintette. A kor ismeretében azonban egy dolog teljesen világos: az alkotóközösség tagjaitól a MOSZFILM vezetősége, és ezen keresztül a párt azt várta el, hogy minden eszközzel támogassák az ideológiát. Ebből a nézőpontból viszont Pasuto szakvéleménye kifogástalan. A kezdeti négy pont – a nép, az ideológia, az egyház és a Horda – tekintetében, szakértelmével megalapozott útmutatást ad az alkotóknak.

Végül Pasuto a következőkkel zárja munkáját:

*„A forgatókönyvírók teljesen átdolgozták művüket a konzultánsok megjegyzései alapján, aminek eredményeként a forgatókönyv megszabadult az egyház idealizálásától, és a társadalmi értelemben vett kiforratlanságtól. Helyet kaptak benne parasztok, lázadók, a nép éhezését bemutató jelenetek, elmélyült a Rubljov művészi újjászületését bemutató folyamat megalapozása, pontosításra került a Horda szerepe, stb. Ennek eredményeként sikerült Rubljov alakját művészileg hiteles társadalmi-politikai háttérben elhelyezni, helyesebb értelmezést adni alakjának, történelmi és szociálpszichológiai értelemben.*

*Összességében úgy látom, minden alapja megvan annak, hogy megfilmesítésre javasoljam ezt a kiváló forgatókönyvet. Nincs kétségem afelől, hogy a forgatókönyv alapján elkészített film nagy érdeklődésre számíthat itthon és külföldön egyaránt.”*

Ám a VI. Alkotóközösség tagjai nem elégedtek meg egy szakvéleménnyel. 1963. november 10-én L.V. Cserepnint,<sup>313</sup> a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Intézetvezetőjét is felkérték egy szakvélemény<sup>314</sup> megírására. Az ő szakvéleménye szintén kedvező volt a forgatókönyvvel kapcsolatban:

*„Andrej Rubljov és alkotásai nemzeti büszkeségeink közé tartoznak. Egy róla szóló film szükséges dolog.*

*A forgatókönyvíróknak sikerült leküzdeni azokat a hatalmas nehézségeket, amelyek a Rubljov életével kapcsolatos források hiányából és a tőlünk időben távol álló kor feldolgozásának nehézségeiből adódnak.*

<sup>313</sup> Cserepnin, Lev Vlagyimirovics (1905.04.12. – 1977.06.12.) történész, a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának tagja. 1929-ben doktorált, tanított a Moszkvai Állami Egyetemen, közel 350 tudományos cikk szerzője. Szakterülete a feudalizmus társadalmának társadalmi-gazdasági és politikai történetének vizsgálata, a XIV-XVII. század politikai küzdelmeinek és osztályharcának kutatása. 1972-ben V.T. Pasutóval együtt megírta a *Feudalizmus fejlődéstörténete* című kötetet.

<sup>314</sup> <1969/100/6-26#1963.10.17>

*Az általuk megformált művész alakja, aki a néppel együtt szenved meg a külhoni igát és a hatalmasságok kegyetlenkedéseit, történelmileg megalapozott és életszerű.<sup>315</sup>  
A forgatókönyv eszmeileg kiforrott, és megvalósításra érdemes.<sup>316</sup>*

A szakvélemények bekérése után az alkotóközösség ülést tartott. Ennek az ülésnek a jegyzőkönyve fennmaradt, a dátuma azonban ismeretlen. Feltehetően 1963. novembere körül keletkezett, mert a forgatókönyvről, mint a gyártási tervbe felveendő műről beszél:

*„A forgatókönyv a mélyen gyökerező és őszinte hazaszereteten, a népük iránti tiszteleten alapszik. A műben mindent, egészen az orosz táj bemutatásáig a szeretet és a filozófia eszméje hat át. S bár a forgatókönyv hazánk történelmének egy igen sötét korszakát mutatja be, a mű alaphangulata és érzelmi töltete – optimista. Ez a derűs és optimista szemlélet abból adódik, hogy az egész forgatókönyvet áthatja az emberekbe vetett hit, az emberek szeretete, és a jövőbe vetett optimista várakozás. Ez az optimizmus, ami az emberekbe vetett hiten alapul, az orosz nép évszázadokon át napjainkig hordozott erkölcsi ideáljának megkülönböztető jegyeként értelmezhető.<sup>317</sup>*

*A saját korában Andrej Rubljov ennek az erkölcsi ideálnak a hordozója és kifejezője volt, így nem csupán tehetséges, hanem zseniális művésznek is nevezhetjük. Rubljov élete és művészete – a népével együtt élő művész példája, amikor az alkotó biográfiája<sup>318</sup> egyben korának és népének a története is.*

*Akkor, amikor a művész és az élet, a művészet és a nép problémája az egyik legégetőbb kérdések közé tartozik, egy ilyen kiélezett időszzerű témával kapcsolatos film megalkotása, amely kapcsán összezsugorodik a züllött burzsoá ideológia reakciós erői a szocialista világ progresszív erőivel, és amely problémának pártunk is nagy figyelmet szentel<sup>319</sup> – szükséges és időszzerű dolog.<sup>320</sup>*

*A Művészeti Tanácsnak nincs kétsége a felől, hogy a művészi útkeresés ezen példája történetileg megalapozott, a régmúlton alapul. Egy ilyen nagy horderejű problémafelvetéshez és egy ilyen jelentős téma feldolgozásához azonban szükség van egy neves történelmi személyiségre is. Andrej Rubljov egy ilyen személy, akinek az alakja a filmet összekapcsolja napjainkkal.*

<sup>315</sup> Lásd még: „Ugyanakkor, a kegyetlenség ábrázolása a filmvásznon sosem volt öncélú dolog Tarkovszkij számára, hanem a lelki, világnézeti, filozófiai problémák ábrázolásának eszközét jelentette.”  
In. Николай Бурляев In. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 58. p.

<sup>316</sup> <1969/100/6-7#1963.10.20>

<sup>317</sup> Az optimizmus mint elem, most kerül először szóba a mű kapcsán.

<sup>318</sup> Ez feltételezés, mivel Rubljov biográfiájáról keveset tudunk. Lásd az életéről szóló fejezetet.

<sup>319</sup> Lásd még: „Az ideák harca a filmművészetben nem egy fellángolás, hanem egy folyamat lényege.”  
In. Лукин 1976 : 160

<sup>320</sup> Lásd még: „Van azonban a filmművészet megújulásának egy másik forrása is: a pozitív hagyományok megújítása. Ilyen értelemben beszélhetünk a szovjet és a népi demokratikus filmművészetben belül arról az áramlatról, amelynek célja és jellemvonása a szemantizmus elvetése és a realista hagyomány felfrissítése. Ez az áramlat, korunk emberének ábrázolására törekedve nemcsak tartalmi tekintetben, de formateremtésben – expresszivitás, képi pluralitás, pszichológiai tartalmak közvetítése – tekintetében is maradandó, nemzetközi jelentőségű művek sorát szülte (Kalatozov: Szállnak a darvak, 1957; Csuhraj: Ballada a katonáról, 1959; Bondarcsuk: Emberi sors, 1959; Romm: Egy év kilenc napja, 1961; Klimov: Hurrá, nyaralunk, 1964; Hucijev: Mi húszévesek, 1964; Koncsalovszkij: Az első tanító, 1965). Ezek a filmek éppen azzal emelkednek ki, hogy szemléletük humanizmusa, az emberi létezés és cselekvés értelmébe vetett hitük egy minőségileg más világnak, a szocialista világnak direkt vagy indirekt válasza az embert vállaló, történelmi alternatívákat kereső emberiség számára.” In. Kis 1973 : 689

A Művészeti Tanácsnak feltétlenül ki kell emelni a fiatal alkotók lelkiismeretességét, figyelmes és érdeklődő magatartását, amivel meghallgatták az idősebb munkatársak és a konzultánsok tanácsait, megjegyzéseit. Ennek következtében a folyamatos munka eredményeképpen a forgatókönyv, változatról változatra jobbra vált. Az utolsó – harmadik – változat<sup>321</sup> a Tanács véleménye szerint lényegesen különbözik az elsőtől. Ebben nem kis köszönet illeti V.T. Pasuto konzultánst, a történeti tudományok doktorát, aki nagy segítségére volt az alkotóknak, és ezzel őszinte hálára kötelezte az alkotóközösséget.

A forgatókönyvet áttekintő konzultánsok, a Művészeti Tanács és más elvtársak észrevételei alapján, az alkotók jelentősen átdolgozták művüket. A Művészeti Tanács teljesen egyetért V.T. Pasuto szakvéleményével<sup>322</sup> az elvégzett munkáról. A munka eredményeként a forgatókönyv megszabadult az egyház idealizálásának elemeitől, a cselekményt sikerült több epizódban a kolostor falain kívülre helyezni, eltűnt a forgatókönyvből a korábban rá jellemző társadalmi kiforratlanság. A nép témáját alaposabban kidolgozták, több, a népet bemutató jelenet bekerült a forgatókönyvbe, parasztokat bemutató képek jelentek meg, pontosításra került a Horda szerepe stb. Ennek eredményeként Rubljov alakja átlényegült és beilleszkedett a hitelesen bemutatott társadalmi-politikai háttérbe, alakja pontosabbá vált szociálpszichológiai és történelmi értelemben egyaránt.

A harmadik forgatókönyv változattal<sup>323</sup> kapcsolatos megjegyzések alapján, amelyeket a Művészeti Tanács tagjai tettek, és amelyekkel a szerzők is egyetértettek, a film már nem igényel nagyobb konstrukciós változtatást<sup>324</sup> (további kidolgozást vagy pontosítást), a forgatókönyv terjedelme azonban – általánosan elfogadott vélemény alapján – további rövidítést igényel, bár egyértelmű, hogy a film így is túllépi az egyrészes keretet.<sup>325</sup>

A Művészeti Tanács kész aktívan és tevékenyen további segítséget nyújtani az alkotóknak a munka befejező szakaszában is (legyen az irodalmi- vagy rendezői forgatókönyv változat), ám úgy véli, a további munka szervezettebb együttműködést igényel.

Az alkotók eleget tettek a szerződésükben foglalt feltételeknek, és elkészítették a forgatókönyv harmadik változatát, amely nem csak, hogy elfogadásra került a Tanács tagjai által – ami kitűnik a záró sorokból is –, hanem egyhangúlag támogatott is.

A munkát kizárólag akkor érdemes folytatni, ha a forgatókönyv gyártási lehetőséget kap, vagyis ha a következő évben felveszik az alkotóközösség gyártási tervébe. Ez elsősorban „második lélegzetvételhez” juttatja a szerzőket, akik hatalmas alkotóenergiát fektettek a munkába, és így morális támogatásra szorulnak, másrészt energiát ad a Művészeti Tanács tagjainak, akik úgy vélik, sürgősen ilyen nagy kollektíva munkaerejét beleölni egy végül meg nem valósuló munkába.

Ezen feltételek figyelembevételével a Művészeti Tanács azzal bízta meg az alkotóközösség vezetőségét, hogy terjessze elő a „Kezdetek és utak” című kétrészes játékfilm forgatókönyvét a Bizottság<sup>326</sup> elé megvitatásra, és kéri a forgatókönyv felvételét az

1963-64-es évre a VI. Alkotóközösség gyártási munkatervébe.<sup>327</sup>

<sup>321</sup> 1965/100/6

<sup>322</sup> <1969/100/6-9#1963.10.10>

<sup>323</sup> 3. forgatókönyv-változat <1965/100/6>

<sup>324</sup> Későbbi dokumentumok ezt figyelmen kívül hagyták és a forgatókönyv jelentős átalakítását kívánták.

<sup>325</sup> A eredeti elképzelések alapján a film csak egyrészes lett volna.

<sup>326</sup> A Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottsága.

<sup>327</sup> <1969/100/6-43#1963>

A kedvező bírálatok hallatán, a MOSZFILM vezetősége úgy döntött, felveszi a filmet a filmstúdió gyártási tervébe. Erről egy 1963 novemberében keletkezett hosszú levél tanúskodik, amelyet V. Szurin, a MOSZFILM főigazgatója írt a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottság elnökének, V. Romanovnak<sup>328</sup>. Ez volt a legfőbb döntéshozó szerv filmügyekben, a filmművészet ideológiai központja.<sup>329</sup>

*„A MOSZFILM Filmstúdió 1965-ös éves munkatervébe felvette A. Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij „KEZDETEK ÉS UTAK” („Andrej Rubljov”) című kétrészes forgatókönyvének megfilmesítését.*

*Az alkotók jelentősen átdolgozták forgatókönyvüket a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottságának útmutatásai alapján, beépítve a munkába a VI. Alkotóközösség Forgatókönyvíró- és Szerkesztő Kollégiumának, valamint a tudományos konzulensek észrevételeit.<sup>330</sup>*

*Az alapos szerkesztőmunka eredményeképpen a mű megszabadult a társadalmi kiforratlanságtól, az elnyújtott kolostori jelenetektől és a szerzetesek feleslegesen időrabló bemutatásától a filmvászonon.*

*A forgatókönyv központjában a nép áll, szinte minden jelenet az emberek között zajlik. A nép – a történelem irányítója, a nemzeti felszabadulás eszméjének hordozója; a nép – az elnyomott lázadó, aki felkel a fejedelmek és az egyház hatalma ellen; a nép – a mindenhez értő alkotóerő az, aki saját munkájával és tehetségével hozza létre a Rusz értékeit és az orosz művészet értékes kincseit.*

*A mű ilyen irányú megalapozottsága alkalmas arra, hogy megerősítse a főhős alakját. A forgatókönyvben Rubljov mindig parasztok és nincstelenek között kerül bemutatásra. Olyan eseményekben vesz részt, amelyek a tatár iga alóli felszabadulást, a fejedelmek egymás közötti marakodását, valamint az egyház és a kolostorok harácsolását mutatják be. A művész részt vállal népének szenvedéséből, az ő életüket éli, velük van keserűségükben és örömeikben. Ezek adják Rubljov művészetének és humanizmusának<sup>331</sup> forrását.*

*A forgatókönyv fontos jellemvonása, hogy a hazaszereteten alapul.*

<sup>328</sup> Romanov, Alekszej Vlagyimirovics, a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottság elnöke.

<sup>329</sup> Государственный Комитет по Кинематографии (ГОСКИНО, ГОСКОМИТЕТ): a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottsága. Hivatalosan 1963-ban alapították (1965-73 – Комитет по Кинематографии СМ СССР, 1963-65-ig és 1973-77-ig Государственный Комитет СМ СССР по Кинематографии). A GOSZKINO legfontosabb feladata a párt akaratának és határozatainak érvényesítése a filmgyártás terén, a művek eszmei-művészeti színvonalának emelése, a filmművészet szerepének erősítése a kommunista társadalmi rend építésében, és az orosz emberek marxista-leninista nézeteinek erősítése. A GOSZKINO irányítása alá tartozott a Játékfilmek Forgatókönyvíró- és Szerkesztő Kollégiuma, a Filmfőigazgatóság, a Tervezési-gazdasági Igazgatóság és a Filmterjesztési Főigazgatóság. A GOSZKOMITYET a Szovjetunió Minisztertanácsával Közös adta aki az „Искусство кино” és a „Советский экран” filmes folyóiratokat. Közvetlenül vagy közvetett módon felügyelte és irányította többek között a MOSZFILM, LENFILM, SZOJUZMULTFILM, CENTRNAUCSFILM filmstúdiókat, a VGIK-et (Állami Filmfőiskola) és a Szovjetunió Állami Filmintézetét.

<sup>330</sup> Lásd még: <1969/100/6-64#1963.01.18>, <1969/100/6-77#1963.01.10>, <1969/100/6-9#1963.10.10>, <1969/100/6-7#1963.10.20>.

<sup>331</sup> Vö. : „A modern humanizmus, az ú.n. humánus, bármely szenvedést kártékonynak tekint, és meg akarja szabadítani tőle az embert; ám ez a feladat épp olyan kivitelezhetetlen, mint amilyen reménytelen.” In. Булгаков 1991 : 231

*A Horda kegyetlenkedésének, népnézésének és a fejedelmek testvérháborújában való részvételének bemutatása – szervesen illeszkedik a forgatókönyv művészi szövetébe, és szorosan kapcsolódik a főhős sorsának alakulásához, művészetéhez (felhagy az alkotói munkával, majd újra kezdi azt).*

*Véleményünk szerint a „Kezdetek és utak” – jelentős, figyelemre érdemes alkotás. Az irodalmi forgatókönyv alapján minden remény megvan arra, hogy a belőle készült film nagy sikert arat majd a hazai- és a külföldi nézők körében.*

*Úgy véljük, hogy a szovjet filmművészet széles repertoárján belül megtalálja a helyét egy Rubljovot és korát szociális-történelmi mélységében bemutató film, egy olyan alkotás, amely a nemzeti öntudatra ébredést és az orosz nép eredő kulturális értékeinek formálódását mutatja be.<sup>332</sup>*

*A film rendezőjeként kérjük A. Tarkovszkij kinevezésének megerősítését. A két részt el kell készíteni az 1965-ös évben azzal a kitételrel, hogy A. Tarkovszkijnek egy modern alkotást<sup>333</sup> kell elkészítenie, a Szovjet hatalom 50<sup>334</sup> évfordulójára.<sup>335</sup>*

Természetes módon adódik, hogy, mint minden jelentős alkotásnak, így a Rubljov-nak is egy neves eseményre kellett elkészülnie. Ebben a vonatkozásban nem számított, hogy a mű tartalmilag készen áll-e. Szerencsére a film körüli bonyodalmak addigra már olyan nagyok voltak, hogy senkinek sem jutott eszébe a „szovjethatalom 50. évfordulójára” összezsáfolni a filmet. A hivatalos felkérés a felvételre 1963. december 16-án érkezett meg,<sup>336</sup> de a döntéssel kapcsolatban még 1963 végére összehívtak egy ülést véleményezés céljából, mielőtt a hivatalos engedély megérkezett volna:

*„A VI. Alkotóközösség Forgatókönyvíró-szerkesztő Kollégiuma megvitatta és elfogadta A. Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij „Kezdetek és utak” (Andrej Rubljov) című kétrészes forgatókönyvének harmadik változatát.<sup>337</sup> A film rendezője A. Tarkovszkij.*

*Az alkotók jelentősen átdolgozták forgatókönyvüket a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottságának vezetősége által tett észrevételek alapján és minden tekintetben figyelembe vették a VI. Alkotóközösség Forgatókönyvíró-szerkesztő Kollégiumának és a tudományos munkatársak összes tanácsát.*

*Az igen komoly munka eredményeképpen a forgatókönyv pontossá, őszintévé, lakonikussá vált, és eltűnt szociális korlátoltsága, lecsökkent a szerzetesek életét bemutató jelenetek száma.*

*A forgatókönyv központi alakja – a nép, minden epizód ezt az összetett és sokoldalú elemet formálja meg. A nép – a történelem alakítója, a nemzeti függetlenség eszméjének hordozója; a nép – amelyből kiemelkednek az egyház káros befolyása és*

<sup>332</sup> Lásd még: „A művészet ugyanis sajátos társadalmi küldetést teljesít: hozzájárul az emberiség felemelkedéséhez, öntudatra eszméléséhez, a világ emberi elsajátításához.” In. Kis 1973 : 49

<sup>333</sup> A szövegkörnyezetből nem derül ki egyértelműen, hogy ezt a filmet szeretnék látni „modern” formában, vagy ezen kívül egy másik – egyelőre még tisztázatlan, ám mindenképpen „modern” tartalmú – filmet kell leforgatnia Tarkovszkijnek a Rubljovon kívül.

<sup>334</sup> 1967

<sup>335</sup> <1969/100/6-24#1963.11.26>

<sup>336</sup> <1969/100/6-36#1963.12.16>

<sup>337</sup> Az irodalmi forgatókönyv 3. változata, egy 207. oldalas mű: 1965/100/6.

*hatalma ellen fellépő lázadók;<sup>338</sup> a nép – az ezermester és alkotó,<sup>339</sup> amely a saját munkájával és tehetségével hozza létre a Rusz értékeit és az orosz művészet értékes kincseit.*

*Az alkotás jelen koncepciójából különösen kitűnt és sajátosan meggyőző formát öltött a nép egyik fiának, Andrej Rubljovnak az alakja. Andrej Rubljov a forgatókönyv minden jelentében mesterekkel és földművesekkel él és dolgozik együtt. Ő az, aki közvetlen módon, minden eseményben részt vesz. Harcol a tatár iga és a fejedelmek marakodása, valamint az egyház harácsolása és kapzsisága ellen. Látja a körülötte élő embereket, hallja őket, együtt él velük örömeikben és bánatukban. Csak a népben találjuk meg Rubljov mérhetetlen humanizmusának<sup>340</sup> és művészetének forrását.*

*Ki kell emelnünk a forgatókönyv legnagyobb erényét – mély patriotizmusát.*

*A Horda gonoszságának és kíméletlenségének bemutatása,<sup>341</sup> a Kánnak a fejedelmek egymás közötti leszámolásában játszott szerepének megrajzolása szervesen be van ágyazva az alkotás művészi szövetébe, közvetlenül kapcsolódik a főhős sorsának alakulásához és művészetéhez.*

*Nincs kétségünk a felől, hogy a „Kezdetek és utak” egy nagy és jelentős alkotás. A forgatókönyv utolsó változata reményt ad arra, hogy a belőle készülő film nagy sikert arat a nézők körében, és értékes befektetés lesz filmművészetünk számára.*

*Úgy véljük, hogy a szovjet filmművészet széles repertoárjában helye van egy Andrej Rubljov személyiségének szociális-történeti mélységeit kutató, és a művész korát bemutató filmnek, egy filmnek, ami képet ad az orosz nép nemzeti kultúrájáról és nemzeti öntudatra ébredésének folyamatáról.*

*Az alkotóközösség azzal a kéréssel fordul a MOSZFILM Filmstúdió Főigazgatóságának játékfilmeket irányító részlegéhez, valamint a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottságának vezetőségéhez, hogy hagyja jóvá a „Kezdetek és utak” című forgatókönyvet, és vegye fel az 1965-ös gyártási tervbe.”<sup>342</sup>*

A fenti dokumentumok egyértelműen bizonyítják, hogy a MOSZFILM 1963-ban határozottan támogatta az alkotást. Ezt követően 1964. április 10-én a Forgatókönyvíró- és Szerkesztő Kollégium<sup>343</sup> ismét megvitatta az irodalmi forgatókönyvet. Az ülésen a következő problémák merültek fel a művel kapcsolatban: a vallásellenesség

<sup>338</sup> A vándorkomédiás alakja a filmben.

<sup>339</sup> Boriszka alakja a filmben.

<sup>340</sup> Vö.: „Ebben az értelemben megdöbbentő a szocializmus ellentmondásossága. Egyrésztől támogatja azt az általánosan érvényes humanista hitet az emberben, amellyel a fényes és boldog jövőre tekint, másrésztől azonban – a szocializmusban tökéletesen elsatnyul az emberi személyiség, amit oly nagyra értékeltek korábban az alkotó Reneszánsz idején: a helyét átveszi a mindent meghatározó szociális közeg. Bármely alkotó eredeti megnyilatkozása, kihuny a szociologizmus személytelen félhomályában.” In.

Булгаков 1991 : 221

<sup>341</sup> A mongolok kíméletlen elnyomásának bemutatását később kifogásolta a párt, tekintet nélkül arra, hogy jelen szakvélemény alapján a képsorok művészileg tökéletesen helyénvalóak.

<sup>342</sup> <1969/100/6-37#1963.12.23>

<sup>343</sup> ГСПК: Главная Сценарно-редакционная Коллегия – A MOSZFILM Forgatókönyvíró- és Szerkesztő Kollégiuma.



kihangsúlyozása,<sup>344</sup> a nép témájának bővebb kidolgozása és a mongol-tatárok bemutatásának problematikája.<sup>345</sup>

Az ülés egyik legfontosabb konklúziója az volt, hogy a vallásos témák és jelenetek számát még határozottabban le kell csökkenteni. G. Brovman irodalomkritikus például így vélekedett:

*„Meg kell találni annak a módját, hogy az ikon ne a vallásos hiedelmek<sup>346</sup> szimbóluma legyen. Annak a nyugtalanító jeleit vélem felfedezni, hogy a szerzők ezzel nincsenek teljes mértékben tisztában. A vallással és a miszticizmussal folytatott harc mind aktuálisabb problémává válik. Nekünk pedig harcos ateistáknak kell lennünk.”<sup>347</sup>*

A. Dimsic<sup>348</sup> élesebben fogalmazott: *„Lényegét tekintve ez nem más, mint korai ateizmus szerzetesi reverendába bújtatva... Rubljovnak harcos ateistának kell lennie.”<sup>349</sup>*

A. Bakurinszkij a nép bemutatásának hiányosságaira hívta fel a figyelmet: *„Néhány kérdésben nem értek egyet az alkotóközösség tagjaival. A nép témája nem kap kellő hangsúlyt a forgatókönyvben. Azok az idők a véres ellenállás napjai voltak.”<sup>350</sup>*

Mások, mint Je. Oseverova, Rubljov fő művének – a Szentháromság ikonjának – keletkezését is új alapokra helyezték: *„Ugyanilyen fontos követelmény, hogy világossá váljon: a „Szentháromság” ikonja nem egy isteni csoda, hanem Rubljov útkeresésének eredményeként született meg.”<sup>351</sup>*

Dimsic ezen kívül felhívta a figyelmet arra a nem mellékes körülményre is, hogy:

*„Mi egy soknemzetiségű országban élünk. Ezért rendkívül fontos, hogy ne sértsünk meg más nemzetiségeket. A tatárok elleni harcot ezért végső soron csak az erőszak, mint jelenség elleni harcként kell bemutatni.”<sup>352</sup>*

<sup>344</sup> „Marx szavaival: „a vallás annak az embernek az öntudata és önérzete, aki vagy még nem szerezte meg önmagát, vagy már ismét elvesztette”. ” In. Kis 1973 : 46

<sup>345</sup> Фомин, В. in Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993. 9-12. p.

<sup>346</sup> Lásd még: „A forradalmi proletariátus ki fogja vinni azt, hogy az állam csakugyan magántügynek tekintse a vallást. És ebben a középkori penésztől megtisztított politikai rendszerben a proletariátus széles fronton nyíltan harcba indul majd, hogy véget vessen a gazdasági rabságnak, amely az emberiség vallásos elbutításának igazi forrása.” In. Lenin, V.I.: Lenin összes művei. Bp., 1975. 12. kötet 137. p.; „A vallás ellen harcolnunk kell. Ez minden materializmus ábécéje, tehát a marxizmusé is. A marxizmus azonban nem olyan materializmus, amely megáll az ábécénél. A marxizmus tovább megy. Ezt mondja: a vallás elleni harcnak érteni kell a módját, ezért pedig materialista módon meg kell magyaráznunk, honnan ered a tömegekben élő istenhit és vallás... Tehát vesszen a vallás, éljen az ateizmus, fő feladatunk az ateista nézetek terjesztése.” In. Lenin, V.I.: Lenin összes művei. Bp., 1975. 17. kötet 390. p.

<sup>347</sup> Фомин 1993 : 10

<sup>348</sup> Dimsic, Alekszandr Lvovics (1910-1975), irodalmár és kritikus, a ГСРК vezetője. 1940-ben lépett be a Szovjetunió Kommunista Pártjába. 1966-ban a bölcsészettudományok doktorává avatták.

<sup>349</sup> Фомин 1993 : 10

<sup>350</sup> u.o. 10. p.

<sup>351</sup> u.o. 11. p.

<sup>352</sup> u.o. 11. p. Lásd még: Átalakultak az „ellenséget” bemutató képsorok: „A filmből hiányzik a Danyil Csornij által említett „Leányok mezeje” jelenet, Moszkva tatárok általi megszállásáról az asszonyokról,



Igen komoly ideológiai bírálatokat olvashattunk. A munka ennek ellenére jó ütemben haladt. Az alkotás középpontjában a nép, és természetesen az érte élő művész állt. Rubljov a „nép fia”-ként aposztrofálódott, a műben kiemelkedett mélyről fakadó patriotizmusa és a tatárokkal szembeni ellenállása. A helyzetet stabilizálta az, hogy 1964 áprilisában megérkezett V.E. Baszkakov<sup>353</sup> válasza a benyújtott kérvényre,<sup>354</sup> amelyben a Filmügyi Bizottság engedélyezte a film rendezői forgatókönyv kidolgozási időszakba bocsátását:

*„A Művészfilmek Főigazgatósága, az Ön kérésének megfelelően felveszi az 1965-ös évre a MOSZFILM filmstúdió tematikus tervei közé a „Kezdetek és utak” című szélesvásznú, színes, kétrészes filmet, melynek forgatókönyvírói A. Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij, filmrendezője pedig A. Tarkovszkij.*

*A „Kezdetek és utak” című forgatókönyvet áttekintette és megjegyzésekkel látta el a Forgatókönyv-szerkesztői Kollégium, és egyetértett a szerzők által tett újító javaslatokkal. A rendezői forgatókönyv kidolgozásának jövőbeni folyamatát illetően, ezeket az észrevételeket be kell építeni a munkába.*

*A rendezői forgatókönyvet, még a gyártási folyamat megkezdése előtt feltétlenül be kell mutatni az igazgatóságon.*”<sup>355</sup>

A Bizottság, tekintettel a film horderejére és az esetlegesen felmerülő problémákra, nem engedte ki a keze közül a végső döntés jogát, ezért kikötötte, hogy a kész forgatókönyvet ellenőrzési céllal feltétlenül be kell mutatni. A jövőbeni film ekkor már kezdett konkrét alakot öltetni, ezért eljött az ideje a rendező „átvilágításának”. A vezetőség azonnali hatállyal megrendelte Andrej Tarkovszkij teljes körű „vizsgálatát”. A dokumentum „jellemzés” címmel maradt fenn az irattárban. Valószínűsíthető, hogy volt egy titkos változata is, amelyben Tarkovszkij kapcsolatrendszerét és ideológiai meggyőződését firtatták. Ez a dokumentum azonban vagy nem maradt fenn az archívumokban, vagy ha fennmaradt, nem hozzáférhető. Tarkovszkij jellemzése a következőket tartalmazta:

*„Andrej Arszenyevics Tarkovszkij 1932-ben született, orosz állampolgár. 1961-ben, kiváló minősítéssel végzett a VGIK<sup>356</sup> rendezői szakán.*

---

*akik hajjukkal váltották meg a várost. A forgatókönyvben a megszállók sok epizódban megjelentek, a filmben mindösszesen kettőben.”* In. Нехорошев, Л.: „Андрей Рублев”: спасение души. In. Мир Андрея Тарковского. Москва, 1991. 44. p.

<sup>353</sup> Baszkakov, Vlagyimir Jevtyihianovics (1921.07.20. - ), filmesztéta. 1945 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. 1952 óta publikál. 1962 – 1974 között a GOSZKINO (GOSZKOMITYET) elnökhelyettese. Műveiben központi szerepet kap a filmművészet terén zajló ideológiai harc vizsgálata.

<sup>354</sup> <1969/100/6-43#1963>

<sup>355</sup> <1969/100/6-5#1964.04.24>

<sup>356</sup> VGİK (ВГИК): Всесоюзный Государственный Институт Кинематографии – Állami Filmfőiskola néven ismert az 1960-as években. A világ első filmfőiskolája, amelyet 1919-ben alapították, első igazgatója V. Gargyin volt. 1923-ban technikum lesz falai között, neve ettől kezdve GTK (Государственных Техникум Кинематографии). 1924-ben szervezik meg először hivatalosan a

Tarkovszkij elvtárs, a VKIG-en folytatott tanulmányi ideje alatt a televízió Központi Stúdiójának megrendelésére A. Gordon<sup>357</sup> hallgatóval együtt „MA NEM LESZ ELBOCSÁJTÁS”<sup>358</sup> címmel rövidfilmet készített.

Diplomafilme a színes „AZ ÉN NAGY BARÁTOM”<sup>359</sup> című játékfilm volt.

1961-ben, a VGIK elvégzését követően A. Tarkovszkij a MOSZFILM Filmstúdióhoz került, filmrendező munkakörbe.

1962-ben fejezte be az „IVÁN GYERMEKKORA” című filmet.

Ezeket a filmeket a szovjet nézők elismerték és nagyra értékelték, különösképpen az „IVÁN GYERMEKKORA” című alkotást, mint egy tehetséges alkotó érdekes művét. A. Tarkovszkij ezekben a munkákban olyan eredeti alkotóművészként mutatkozott be, aki saját művészi látásmóddal és az élet romantikus szemléletével rendelkezik.

Mindkét film jelentős nemzetközi elismerésben részesült. „AZ ÉN NAGY BARÁTOM” a San-Francisco-i Filmfesztiválon nyert díjat. Az „IVÁN GYERMEKKORA” megkapta a Velencei Nemzetközi Filmfesztivál „Arany oroszlán” díját, San-Franciscóban a legjobb rendezőnek járó díjat 1962-ben,<sup>360</sup> és még három másik nemzetközi elismerést is.<sup>361</sup>

A. Tarkovszkij jelenleg a „Kezdetek és utak” (Andrej Rubljov életéről és művészetéről szóló) filmen dolgozik, ahol nem csak rendezőként, hanem forgatókönyvíróként is rész vesz a munkában.

Tarkovszkij művei nem csupán tehetségükkel, hanem professzionalizmusukkal is kitűnnek.

A filmrendező II. kategóriába sorolásáról<sup>362</sup> a Goszkomityet<sup>363</sup> 1963.IX.27-i 25. számú rendelete szól.<sup>364</sup>

A párt szerepe egyértelmű, a jellemzést a párttitkár is aláírta, akinek a kézjegye más dokumentumon nem szerepel.

Másnap, április 28-án, P. Danyiljanc, a VI. Alkotóközösség igazgatója vette kezébe a film ügyeinek intézését, és egy levélben tudatta R.A. Szemjonovval, a MOSZFILM főigazgató-helyettesével, hogy milyen időkeretet állapított meg a rendezői forgatókönyv megalkotására:

---

rendezői fakultás alapjait. 1932-1935 között Sz. Eizenstein összeállítja egy filmrendezői kurzus tematikáját. 1934-ben az intézményt akadémivá minősítik át, ettől kezdve VGIK a neve (Высший Государственный Институт Кинематографии) – Felsőfokú Állami Filmfőiskola. Mai elnevezését 1992-ben kapta meg: VGIK – Всероссийский Государственный Институт Кинематографии.

<sup>357</sup> Gordon, Alekszandr Vitaljevics (1931.12.26. -), filmrendező. 1962-ben végzett a VGIK-en M. Romm osztályában. 1953 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. Ismertebb filmje: *Szergej Lazo* (1968).

<sup>358</sup> «Сегодня увольнение не будет»

<sup>359</sup> Magyar forgalmazási cím. Eredeti cím: „Úthenger és hegedű” («Каток и скрипка»)

<sup>360</sup> Lásd még: <1969/100/6-83#1962.11.19>

<sup>361</sup> Vö.: „Egyik rémes gondolatom szerint senkinek sincs rám szüksége. Teljesen idegen vagyok a saját kultúráim számára, semmit sem tettem érte, jelentéktelen alak vagyok. Am ha Európában avagy bárhol másutt fölteszik a kérdést, hogy „Ki a Szovjetunió legnagyobb rendezője?” – a válasz ez: Tarkovszkij. Nálunk azonban elhallgatják ezt. Én itt nem létezem, nulla vagyok. Nagyon nehéz olyannak lenni, akire senkinek sincs szüksége.” In. Tarkovszkij 2002 : 106

<sup>362</sup> II. kategóriás film: A filmeket „értéküknek” megfelelően kategóriákba sorolták. A legkiválóbb alkotások az I. besorolást kapták, és ennek megfelelően az alkotók is kimagasló javadalmazásban részesültek.

<sup>363</sup> A Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottsága.

<sup>364</sup> 1970/100/6-130#1964.04.24

„A Glavka Forgatókönyvíró-szerkesztő Kollégiumának és a Goszkomitet igazgatóhelyettesének. V.E.BASZKAKOV elvtárs 1964.április 24-én kelt, No. VB-5/487. számú levelének<sup>365</sup> értelmében a „KEZDETEK ÉS UTAK” („Andrej Rubljov”) című film felvételt nyert a MOSZFILM Filmstúdió gyártás tervébe, és engedélyezésre került a film kidolgozás időszakába bocsátása.

Figyelemmel a film gyártási nehézségeire, a VI. Alkotóközösség szükségesnek tartja, hogy a folyó év V.5-én kezdődő forgatókönyv kidolgozási időszakot – 3 hónapban,<sup>366</sup> az előkészítési időszakot – 6 hónapban állapítsa meg.<sup>367</sup>

Az „Andrej Rubljov” rendezői kidolgozás időszakába bocsátásához szükséges technikai-gazdasági feltételek előkészítésére az alkotóközösség kéri az Ön beleegyezését, hogy a film gyártásvezetőjének T.G. OGORODNYIKOVA<sup>368</sup> elvtársnőt nevezzék ki.<sup>369</sup>

T.G.Ogorodnyikova neve itt kerül említésre első alkalommal. Ő lesz a későbbiekben a film gyártásvezetője, aki kézben fogja tartani a film pénzügyi kérdéseit, hivatalos levelezést folytat és levezényli a film forgatási munkálatait. Érdekes adalék, hogy a rendező őt is megörökitette a Golgota víziójában (15. ábra).



15. ábra T.G. Ogorodnyikova a *Rubljov*-ban

Ekkor az alkotóközösség vezetője, P. Danyiljanc figyelte arra a tényre, hogy a film egy fekete-fehér és egy színes részből áll. Ezt az apróságot, bár már korábban is köztudott volt, most a konkrét megvalósulás küszöbén külön engedélyeztetni kellett a főigazgatósággal. Az *Andrej Rubljov* érdekes művészi hatást ígérő megoldása, miszerint a film végén válik csak színessé a szalag, lényegében a takarékoságban gyökerezett:

„A „KEZDETEK ÉS UTAK” című rendezői forgatókönyv kidolgozásának kezdetén azzal a kéréssel fordulunk Önökhöz, hogy vegyék fel a kétrészes fekete-fehér filmet a filmstúdió gyártási tervébe. Az alkotás végén egy különálló színes rész található.

Kérésünket az alkotói, gyártás-technikai és gazdasági megfontolások egyaránt alátámasztják.

<sup>365</sup> Lásd még: <1969/100/6-5#1964.04.24>, az ügyirat belső aktaszáma VB-5/487 volt.

<sup>366</sup> Határidő a forgatókönyv kidolgozására: 1964. 07. hó.

<sup>367</sup> Határidő a felkészülési időszakra: 1964.10. hó.

<sup>368</sup> Ogorodnyikova, Tamara Georgijevna (1926- ), az *Andrej Rubljov* gyártásvezetője. 1950-ben végzett a VGIK-en, közgazdász. 1954 óta a MOSZFILM munkatársa.

<sup>369</sup> <1970/100/6-129#1964.04.28>

A film művészi értékének érdekében több jelenetet eredeti régi építészeti emlékek<sup>370</sup> belső terében kell felvennünk. A színes film gyenge fényérzékenysége (ami 4-5-ször gyengébb a fekete-fehér filmnél), lehetetlenné teszi a feladatot, ráadásul rendkívül nagy mennyiségű és igen drága díszletet követelne, ami még a legalaposabb legyártás esetén sem éri el a régi építészeti emlékekben elérhető hatást.

A fényviszonyok ilyen szigorú betartását az indokolja, hogy a színes, és mennyiségét tekintve is nagyszámú helyszín rendkívül behatárolná a forgatócsoport rendelkezésére álló időt, hiszen a film sok jelenetét téli, őszi és nyári külső képek rögzítése adja.

A stúdió tervező részlegével együtt elvégzett számítások a határidők és a költségvetés betartását illetően bebizonyították, hogy a „Kezdetek és utak” című kétrészes film legyártása színes filmre kb. 1,300 ezer rubelbe, ugyanakkor fekete-fehér szélesvásznú változatban a két hónapos forgatási időszak betartásával minimum 200 ezer rubellel kevesebbe kerülne.<sup>371</sup>

A fent említett indokok mellett úgy véljük, hogy a XV. század nagy orosz művészeről szóló filmben a figyelem a szereplők és a nép belső életére összpontosul, tehát elkerüli a külső csillogást, ami az adott filmben elbizonytalanítaná a nézőt a látható események és a kor atmoszférájának hitelességét illetően.<sup>372</sup>

Ezért az utolsó (önálló) színes részt, ami Andrej Rubljov ránk maradt eredeti és értékes műveit jeleníti meg, csak minimális fényerővel, kombinált felvétellel rögzítjük.

Úgy véljük, a nagy orosz művészeről, Andrej Rubljovról szóló film fekete-fehérben, egy önálló színes résszel a végén, művészi szempontból igen érdekes megoldást ígér.

Nagy sajnálatunkra a film fekete-fehérben<sup>373</sup> való rögzítése, technikai okok miatt lehetetlenné vált.

Ezért kérjük az Önök jóváhagyását a „Kezdetek és utak” című szélesvásznú film legyártásának jóváhagyását fekete-fehérben.”<sup>374</sup>



<sup>370</sup> Középkori templomok belső tere: Uszpenszkij-székesegyház Vlagyimirban, Pokrava-na-Nyerli templom Bogoljubovo mellett.

<sup>371</sup> Összesen 1.100.000 rubelbe.

<sup>372</sup> Lásd még: „A múlt örökségeként napjainkban még a szocialista társadalomban sem konfliktusmentes a művészet és a közönség viszonya, de a szocialista művelődéspolitikának tudatos célkitűzése, hogy fokról fokra haladva a legszélesebb néptömegeket a lehető legmagasabb szintű műértéshez vezesse.” In. Kis 1973 : 197

<sup>373</sup> A gépiró valószínűleg eltévesztette, a színes film helyett írt fekete-fehéret.

<sup>374</sup> <1970/100/6-125#1964.05>

### 2.1.3.3. A gyártás kezdete – 1964. május

A MOSZFILM főigazgatója, V. Szurin „házon belül” hivatalosan májusban rendelte el a film legyártását. A dokumentum már egy kiforrott rendezői elképzelésre vonatkozó, konkrét méretekkel való korlátozást és pénzügyi keretet tartalmazott:

„A Szovjetunió Minisztertanácsának 1961. február 24-én kelt, No. 136-os számú rendelkezésével, és a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottsága által jóváhagyott tematikus terv alapján (1964. április 24-én kelt No. VB-5/487 számú levél),<sup>375</sup> valamint a VI. Alkotóközösség elképzelései alapján

#### ELRENDELEM:

1. 1964. május 26-án hozzá kell fogni a „Kezdetek és utak” című film rendezői forgatókönyvének kidolgozásához.
2. 1964. augusztus 26-ig<sup>376</sup> a VI. Alkotóközösségbe le kell adni a rendezői forgatókönyvet véleményezésre.
3. A rendezői forgatókönyv kidolgozása során betartani:
  - a., a teljes terjedelemből
    1. rész - 2350 méter
    2. rész - 2350 méter<sup>377</sup>
  - b., a helyszínek száma: 60  
nevezetesen:

külső dekoráció és díszlet	-	18
külső dekoráció díszlet nélkül	-	31
stúdióban megépített dekoráció	-	11
  - c., az expedíciók mennyisége - | 3 |  - d., a tömegjelenetekben részt vevők száma - | 12 ezer ember |
- 4., A rendezői forgatókönyv kidolgozásával megbízott személyek:

rendező	-	A.A. Tarkovszkij
vezető operatőr	-	V.I. Juszov <sup>378</sup>
művészeti vezető	-	E.A. Csernyajev <sup>379</sup>
gyártásvezető	-	T.G. Ogorodnyikova
- 6.,<sup>380</sup> A rendezői kidolgozás összköltségét 6640 rubelben állapítom meg.
- 7., A kidolgozás folyamán a forgatócsoport helyszíneket keres, színészeket válogat.<sup>381</sup>

<sup>375</sup> Lásd: <1969/100/6-5#1964.04.24>

<sup>376</sup> 3 hónap időtartam

<sup>377</sup> Összesen 4700 méter film. Ez a szám közelíti a későbbiekben meghatározott 5000 méteres maximális terjedelemből.

<sup>378</sup> Juszov, Vagyim Ivanovics (1929.04.20. - ), filmoperatőr. 1954-ben, a VGIK elvégzését követően került a MOSZFILM-hez. Tarkovszkij munkatársa, operatőre volt az Iván gyermekkorában, az Andrej Rubljov és a Solaris című filmeknek. 1983 óta a VGIK Operatőrképző Tanszékének tanszékvezetője.

<sup>379</sup> Csernyajev, Jevgenyij Alekszandrovics (1921.08.05.), művészeti vezető. 1952-ban végzett a VGIK-en, 1954 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. 1976-ban megkapta a Szovjetunió Érdemes Művésze kitüntetését.

<sup>380</sup> Az eredeti dokumentumban elszámolták a pontokat. Lásd Függelékben.

<sup>381</sup> <1970/100/6-118#1964.05.01>

A két forgatókönyvíró ezt követően teljes lendülettel vetette bele magát a munkába. Az elvégzett munka horderejére tekintettel Tarkovszkijt hivatalosan is kinevezték társszerzőnek, és új szerződés megkötését javasolták vele:

*„A „KEZDETEK ÉS UTAK” („Andrej Rubljov”) forgatókönyvének szerzői, A. Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij azzal a kéréssel fordulnak Önhöz, hogy újítsa meg szerződésüket.*

*A. Koncsalovszkij (Mihalkov) eredetileg egy egyrészes forgatókönyv megírására kötött szerződést „Kezdetek és utak” (Andrej Rubljov) címmel 4 ezer rubelért.*

*Az alkotói munka folyamán – melyben társszerzőként A. Tarkovszkij is részt vett – kiderült, hogy a forgatókönyv túlnőtte az egyrészes keretet.*

*A film alap gondolata a XIV. századi nagy orosz művész életéről – az alapos, kétéves<sup>382</sup> alkotómunka következtében – kinőtte magát, így az, egy, a nagy orosz nép életéről szóló, annak nemzeti művészetét bemutató, azt történelmileg és művészettörténetileg átfogó kétrészes eposzá transzformálódott.*

*Tekintetbe véve az elvégzett munka terjedelmét és bonyolultságát, aminek eredményeképpen jelentős és figyelemre méltó alkotás született, azzal a kéréssel fordulunk Önhöz, hogy egy új szerződést írjon alá A. Koncsalovszkijjal és A. Tarkovszkijjal egy kétrészes forgatókönyvre, 8 ezer rubel értékben az első részre, és ezen összeg 35% -ra a második részt illetően.*<sup>383</sup>

A MOSZFILM vezetősége, látva az elvégzett munka értékét, nem vonakodik a kérés teljesítésétől, és No.186-5/867 számú levelével 1964 júliusában helyt ad a kérvénynek:

*„Áttekintve a filmstúdió kérését, és megfontolva a „Kezdetek és utak” („Andrej Rubljov”) című irodalmi forgatókönyv magas színvonalát, a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottsága kivételes eljárásként engedélyezi A. Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij elvtársak szerzői honoráriumának 6000 rubelre emelését (az első részért).*<sup>384</sup>

Mivel 1964 őszén Tarkovszkij részt vett a Velencei Filmfesztiválon, ezért meg kellett hosszabbítani a kidolgozási időszakot 1964. szeptember 15-ig<sup>385</sup>. A Forgatókönyvíró és Szerkesztő Kollégium, ami áttételesen a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottságának fennhatósága alá tartozott, ősszel újabb szakvéleményt készített a készülő filmről A.E. Rekemcsuk<sup>386</sup> részére. A dokumentum tartalmából egyértelműen kiérződik a szerkesztőség azon aggodalma, hogy a film talán még mindig nem elég markánsan képviseli az általuk alapvetőnek tekintett értékeket: egy erős, harcos, rabigát lerázni készülő „lázado” nép

<sup>382</sup> 1962 - 1964

<sup>383</sup> <1969/100/6-2#1964.06.05>

<sup>384</sup> <1969/100/6-3#1964.07.>

<sup>385</sup> <1970/100/6-115#1964.09.03>

<sup>386</sup> Rekemcsuk, Alekszandr Jevszejevics (1927.12.25. - ), forgatókönyvíró, a MOSZFILM főszerkesztője. 1948-ban lépett be a Szovjetunió Kommunista Pártjába, 1952-ban végzett a Gorkij Irodalmi Főiskolán. 1947 óta publikál.

bemutatását egy ütőképes és tisztességes – fegyveres erőkhöz méltóan viselkedő – hadsereggel, a szociális küzdelemben a férfiakkal egyenrangú és női mivoltukban öntudatos asszonyokkal, lehetőleg a művészek eszmei vitáját eltorzító vallásos keresztút-fantazmagóriák nélkül. Andrej Rubljov szerepe még inkább alárendeltté válik, ő csak tanúja lehet az eseményeknek, művészetével az eszmét kell támogatnia. A film lényege a nép, a nép harca, a nép egysége. Mindent ennek a célnak kell alávetni:

*„A rendezői forgatókönyv<sup>387</sup> áttekintését követően ki kell emelnünk két fontos elvárást.*

*Először is, Andrej Rubljov alakjában nem csupán egy művészt kell látnunk, aki „nyitott szemmel” figyelve a körülötte lévő világot ébred rá tehetségére, hanem egy olyat, aki az érzékeny és árnyalt világfelfogásával aktívan részt vállal a körülötte zajló eseményekben és környezetének életében.*

*Másodszor, az orosz népet, amit a népi alakok összessége alkot, igaz valójában<sup>388</sup> kell megmutatni, mint egy le nem győzött, nagy történelmi feladatára, a tatár iga megdöntésére készülő népet.*

*A forgatókönyvvel kapcsolatos részletes megjegyzések:*

1., *Túlzottan naiv szimbolikával kerül bemutatásra a gyengeelméjű lány<sup>389</sup> alakja, aki a tatár nemi erőszak<sup>390</sup> szembesít sorsával, amikor „tatár gyermeke” – „orosz ember”-ként<sup>391</sup> kerül a filmbe.*

2., *Nem kívánatos a Vlagyimir tatár elfoglalását orosz harcosok segítségével bemutató jelenet, ahol az oroszok a tatárokhöz hasonló állatias viselkedéssel pusztítják a várost.*

3., *El kell határolódni attól az epizódtól, amelyik az orosz seregek szörnyű hitszegését mutatja be.*

4., *Átgondolandónak tartjuk az orosz sereg többszöri szégyenletes gyengeségének bemutatását, amit az orosz asszonyok saját „megnyiratkozásukkal” váltanak meg,<sup>392</sup> eltörlelendő továbbá az asszonyok szégyenletes „lekopaszításának” epizódja.*

5., *Úgy véljük, hogy Rubljov és Feofán tatárokkal szembeni erkölcsi problémáját demonstráló, Krisztus keresztútját bemutató illusztráció naivan hat és eltorzítja a két művész eszmei-művészeti vitájának lényegét,<sup>393</sup> akik különbözőképpen fogják fel a jó és a rossz lényegét.”<sup>394</sup>*

<sup>387</sup> A rendezői forgatókönyv 1. változata 153 oldalon: 1964/09/26.

<sup>388</sup> Az „igaz való” a párt akarata szerinti valóság.

<sup>389</sup> A jurogyivij lány.

<sup>390</sup> A lány megerőszakolásának jelenete kimaradt a filmből, csak a film végén látjuk elsétálni a háttérben tatár gyermekével.

<sup>391</sup> Lásd még: „A nemzeti kultúrák egymásrahatása – a kultúrtörténeti folyamat fontos törvényszerűsége.” In. Горбунов 1980 : 267

<sup>392</sup> Utalás az „Leányok mezeje” jelenetre, ami kimaradt a filmből.

<sup>393</sup> Vö. Tarkovszkij elképzelésével: „Először is – ígérem Önöknek, egyetlen képkockán sem lesz vér – más módon oldjuk meg a problémát. A kivégzés azért fontos, mert még egy olyan kegyetlen művészen, mint Feofán Grek (és ezzel magyarázhatóak a filmünket naturalizmusa miatt elmarasztaló támadások) ellenérzést váltanak ki a látottak. Itt nincs egyenes összefüggés az ember értékeivel és minőségével. Én a művész és az élet szembenállását vizsgálom. Azt a szembenállást, amire Ju. V. Bondarjev is rámutatott a jelenettel kapcsolatban, véleményem szerint ez szükséges és fontos. Az a művész, aki az embereket megrémítő freskókat és ikonokat fest (Feofán), az életben ugyanazt az erőszakot látja, amit Rubljov. Bár művészetfilozófiai megközelítésük alapjaiban különbözik, az életre vonatkozó ítéletük, az emberekkel való együttérzésük azonos.” In. <1930/98/6>

<sup>394</sup> <1970/100/6-95#1964.09.26>

Ez a szemlélet természetesen ellentétben áll a költőiségre alapozott, a művész útkeresését kutató, Tarkovszkij által megálmodott filmmel. A film gyártástörténetét ettől kezdve ennek a két nézőpontnak a mind hevesebb – hol nyíltabb, hol háttérben zajló – összecsapása jellemzi.





#### 2.1.3.4. A rendezői forgatókönyv – 1964. november

Az ezt követő időszakban – 1964. november 1-el kezdődően – az első rendezői forgatókönyv<sup>395</sup> kidolgozása zajlott, a kész film leadására megállapított dátum 1966. április 1. volt. Tarkovszkij a megfogalmazott kívánalmaknak többé-kevésbé megfelelő újabb és újabb rendezői forgatókönyv-változatokkal állt elő. Az átdolgozás – szemben az alkotóközösség tagjai által elvárt rövidítésekkel – sokszor új elemeket is tartalmazott. Ezért a remélt rövidítés sokszor éppen az ellenkezőjét – bővülést hozott, az alkotóközösség tagjainak nem kis bosszúságára. Ennek ellenére a rendező lelkesen folytatta a munkát, 1965 márciusára már elkészültek a kosztümtervek és a filmhez készített dekorációs elképzelések. A látványtervek – a filmhez készített vázlatok, amik egy-egy elképzelt jelenet hangulatát próbálták érzékeltetni – rendkívüli sikert arattak az 1965. március 9-i ülésen<sup>396</sup> az alkotóközösség tagjai között, ahol a film szereposztását is megvitatták a résztvevők:

„A.A. TARKOVSZKIJ:

*Forgatócsoportunknak a takarékoság érdekében, meg kellett válnia sok előzetes elképzelésétől, és ez, természetesen, nem válik a jövőbeni film javára. Az általunk kidolgozott grandiózus kulikovói csatajelenetből csupán a reggel maradt meg.<sup>397</sup> És nyíltan meg kell mondanunk, hogy a filmstúdió mindent megtett azért, hogy az általunk írt forgatókönyvet és a Glavka ajánlásait figyelmen kívül hagyja.*

*Most pedig szeretném elmagyarázni, milyen vázlatokat láthatnak maguk előtt a filmből. Ez itt a székesegyház<sup>398</sup> előtti tér és a hozzá vezető út, íme az Andronyikov kolostor, ez a dekoráció külső kép lesz, noha nagyon lakonikus. Mutatunk továbbá fényképeket is a tervezett külső felvételek helyszíneiről. Íme egy helyszín, ahova gyakorlatilag csak egy tetőt kell építeni, itt a fejedelem útja, nagytotál, előtérben a lovassal.*

*Nekem úgy tűnik, a makettek pátozását a természet képei teremtik meg. Itt egy totálkép a lángoló Dmitrijevszkij székesegyházzal.<sup>399</sup> Két változatot készítettünk, egy a valódi enteriőrre épül, a másik stúdiófelvételre, a pavilon kompozíciós távlatot mutat. Sok építményünk van a természetben, itt egy makett – egy kombinált kép.*

*Elképzelhetetlenül nehéz megoldanunk a repülő muzsik<sup>400</sup> problémáját. Sok lehetőséget kipróbálva, a következőnél maradtunk: egy nagy póznát kell alkalmaznunk, amiről két drótkötelet eresztünk le,<sup>401</sup> majd ezekhez erősítjük a repülő színészt.*

<sup>395</sup> 1964/100/6

<sup>396</sup> Az ülés alább ismertetett jegyzőkönyvének eredeti szövege rendkívül vázlatos és stilisztikailag megformálatlan. A fordítás során nagy nehézséget okozott az önálló egységet képező mondatok viszonylagos koherenciájának megteremtése. Az erőfeszítések ellenére sajnos nem lehetett mindenütt feloldani a stilisztikai hiányosságokat (hiányzó tagmondatok, tömondatok egymást követő lejegyzése), és ez érezhető a fordításban is.

<sup>397</sup> A Kulikovói győztes csatát követő reggel képei.

<sup>398</sup> Vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyház.

<sup>399</sup> Vlagyimiri Dmitrijevszkij székesegyház.

<sup>400</sup> A repülő muzsik a film kezdő jelenete, ami a II. rész prologusa volt a forgatókönyvben.

<sup>401</sup> A jelenetet valóban ezzel a módszerrel forgatták le.

Nyíltan meg kell mondani, az előttünk álló bonyolult problémák megoldásában a MOSZFILM műhelyei semmilyen részt nem vállaltak, állandó jelleggel az „ezt mi nem tudjuk megoldani” választ kaptuk.

Remek enteriőröket találtunk Szuzdalban és Kizsiben. A „Vénasszonyok nyara” jelenetet külső képekkel vesszük fel.

A legproblémásabb jelenet a harangöntés lesz, amihez a helyszínt már megtaláltuk, minden terv a városra épül. Kérem, figyeljék meg a jelmezterveket. A tervezőnőnek sikerült megtalálni a XV. század hangulatát visszaadó jelmezeket, amelyek ezzel együtt sem vonják el a néző figyelmét a film eseményeitől.

Végezetül szeretném hangsúlyozni, hogy minden kíváncsiságot a stúdió felé csak minőségileg kifogástalanul lehet elkészíteni annak érdekében, hogy ne legyen kontraszt a természeti képek és a díszletek között.

A.A. ALOV:<sup>402</sup>

Megbizonyosodtunk arról, hogy a film kapcsán eddig elvégzett munka gigászi, és hogy még sok minden hátra van.

Je.Ju. MALCEV:<sup>403</sup>

Már amikor elolvastuk a forgatókönyvet, akkor megértettük, hogy ez egy grandiózus mű, ma pedig le vagyok nyűgözve e tervek láttán. Rendkívül érdekes anyag és nekem tetszik a megvalósítás lehetőségeihez való hozzáállás.

A próbákon nekem mindenkinél jobban tetszett Szolonyicin<sup>404</sup> alakítása Rubljov szerepében, Szerzacsov<sup>405</sup> kevésbé, Ljubsin<sup>406</sup> pedig túlzottan modern felfogásban játszik.<sup>407</sup> Úgy vélem, Szolonyicin gondolkodva játszik és még nagy tartalékok vannak benne. Véleményem szerint Rubljov karakterében kell lenni egy kis fanatizmusnak, és Szolonyicinben megvan ez a fanatikus hév.<sup>408</sup>

<sup>402</sup> Alov, Alekszandr Alekszandrovics (1923.09.26. – 1983.06.12.) filmrendező, forgatókönyvíró, a MOSZFILM VI. Alkotóközösségének művészeti vezetője.

<sup>403</sup> Malcev, Jelizov Jurjevics (1916 - ), orosz író. A Szovjetunió Kommunista Pártjának 1950 óta tagja. Regényeiben elsősorban a falusi kolhozélet problémáival foglalkozott.

<sup>404</sup> Szolonyicin, Anatolij Alekszejevics (1934.08.30. – 1982.06.11.), színész. 1960-ig a Szverdlovski Drámai Színházban tanult, filmekben 1964 óta szerepelt. Több Tarkovszkij filmben is láthatjuk (*Andrej Rubljov*, *Solaris*, *Tűkör*, *Sztalker*).

<sup>405</sup> Szerzacsov, Viktor Nyikolajevics (1934.11.24. - ) színész. 1957-71 között a „Szovremennyik” színésze és rendezője, azóta a Művészszínházból kivált Csehov Színház tagja. 1962 óta játszik filmen is.

<sup>406</sup> Ljubsin, Sztanyiszlav Andrejevics (1933.04.06. - ), színész. 1981-ben a Szovjetunió Erdemes Művészeinek választották. Több színházi darabban és filmben is szerepelt.

<sup>407</sup> Lásd még: „Minél eredetibb, sajátosabb a színész személyisége, annál nagyobb a kísértés, hogy a hétköznapiól eltérő alakok dokumentálásának forrása legyen. Néha a filmen csak egy meghatározott lelkiületű színész pontos kiválasztása igazolhatja a tartalmat, mely másként a néző értetlenségét, hitetlenségét okozná motivátlanságával.” In. Macseret 1973 : 100

<sup>408</sup> Szolonyicin testvére így emlékszik az eseményre: „Gyakran kérdezték a színészek, különösen a fiatalabbak, hogyan kaphatta meg egy névtelen vidéki színész a film főszerepét. Valójában ő maga sem tudta, hogy a rendező választása miért éppen rá esett. ... A fotópróbák jól sikerültek, és egy kis idő múlva Anatolijt Moszkvába rendelték. Aztán következett az első, második és harmadik próbafelvétel – hosszú, kínzó várakozással. Később megtudta, hogy túlságosan színpadiasan játszott – tudott volna másként? ... Az egész Művészeti Tanács ellenezte Anatolij kinevezését a szerepre. Még a sokat tapasztalt Mihail Romm is megpróbálta meggyőzni a fiatal rendezőt, hogy ne egy vidéki színészt válasszon a szerepre, mert ez az egész filmet veszélybe sodorhatja. Ekkor Tarkovszkij, hogy megbizonyosodjon igaza felől, magához vette a próbafelvételeken készített összes fotót és elvitte őket a restaurátorokhoz, a régi orosz művészet szakértőikhez. Kiterítette előttük a képeket és azt kérdezte: „Melyikük Önök szerint Rubljov?”. Ők pedig anélkül, hogy összebeszéltek volna, Anatolij fotójára mutattak.” In. Алексей Солоницын In. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 72. p.

Danyiil szerepe még nem dőlt el, néhol tetszett Krjukov<sup>409</sup> játéka, bár egy kissé más történelmi filmek színészeire emlékeztet. Szergejev<sup>410</sup> Feofán szerepében – gyenge, kapkod, nem él együtt a szerepével, csak játszik, és folyton tudatában van a színészi „játékának”.<sup>411</sup> Krimov<sup>412</sup> meggyőző; Foma szerepére jobb Szpirin. A gyengeelméjű lány szerepére meggyőzőbb Urgant<sup>413</sup>, Tarkovszkajának<sup>414</sup> kevesebb lehetősége volt a próbán, külsőre azonban közelebb áll az alakhoz.

G.Ja. BAKLANOV:<sup>415</sup>

Danyiil szerepére nekem tetszik Krimov, Foma szerepére Kononov<sup>416</sup>, Urgant gyengeelméjű lányként jobban megformált Tarkovszkajánál, de kíváncsi, hogy a lány fiatalabb legyen. Szergejev Feofán szerepére pontosan megfelel.

V.M. KREPSZ:<sup>417</sup>

Mindaz, amit láttunk, nagy hatással volt rám, szerintem megtaláltuk az egyetlen helyes megvalósítási lehetőséget. A tehetségesen elkészített tervekben engem csak az epizódok rendkívül magas száma aggaszt, mintha ezek nem szolgálnák a film művészi értékét.

Most pedig a színészekről. Andrej szerepére kétségtelenül Szolonyicin alkalmas, a többiek képtelenek a mély gondolatok közvetítésére, a lány szerepére szerintem Tarkovszkaja a jobb. Urgant csak eljátsza a gyengeelméjű lányt, Tarkovszkaja azonban együtt él a szereppel, ő minden értelemben komolyabb és egyszerűbb. Danyiil szerepére – Krilov, Fomára Kononov, a fiúnak Andrusa Nyikonov.<sup>418</sup> Nagyon tetszett Szergejev Feofán szerepében, Szergejev Szolonyicinnel együtt érdekes megoldást ígér.

Z.B. BOGUSZLAVSZKAJA:

Véleményem szerint a forgatókönyvben megfogalmazottak horderejét nem lehet összevetni a most bemutatott képekkel. A próbafelvételek kiábrándulást váltanak ki belőlem. Itt igen fontos a rendező stilisztikája. Rubljovot kontrasztal kell bemutatni.

<sup>409</sup> Krjukov, Nyikolaj Nyikolajevics ( 1915.06.26. - ), színész. 1935-ben fejezte be tanulmányait Leningrádban, majd közel 14 filmben vállalt szerepet.

<sup>410</sup> Szergejev, Nyikolaj Vasziljevics (1894.12.03. – 1988.01.08.) színész. 1925-ben végzett a moszkvai Luncsarszkij Színházi Technikumban. Különböző amatőr majd professzionális társulatok tagja volt, filmen is sokat játszott, de az igazi népszerűséget Feofán szerepe hozta meg számára a Rubljovban.

<sup>411</sup> Lásd még: „A színészek az ábrázolás két fő összetevője szerint csoportosíthatók – gondolhatnánk –, mégpedig a szerint, hogy a pszichikumra vagy a társadalmi jellegzetességekre koncentrálnak. Tehát vannak színészek, akik szemmel láthatóan állényegülnek, és vannak, akik különféle szerepekben mindig saját maguk maradnak. ... K.Sz.Sztanyiszlavszkij azt állítja, hogy kivétel nélkül minden színésznek át kell alakulnia, és jellemszínésznek kell lennie; minden szerep „jellem szerep”. ” (MACSERET 1973 : 80)

<sup>412</sup> Krimov, Pantyelejmon Alekszandrovics (1919.02.13. – 1982. 06.19.) színész. A leningrádi Osztrovskij Színiakadémián tanult, majd 1947-től színészként dolgozott. 1958-tól a Leningrádi Akadémiai Drámai Színház szerződtette. Több filmben is szerepet vállalt (1960-1977).

<sup>413</sup> Urgant, Nyina Nyikolajevna (1929.09.04. - ), színésznő. 1974-ben megkapta a Szovjetunió Érdemes Művésze kitüntetését. 1953-ban fejezte be tanulmányait Leningrádban, majd évekig ott dolgozott. 1955-től kezdve több filmben is szerepet kapott.

<sup>414</sup> Tarkovszkaja, Irma Rauch (1938.04.21. - ) színésznő, filmrendező, Tarkovszkij első felesége. A Filmfőiskolán (VGIK) ismerkedtek meg a férjével. Ő játszotta a gyengeelméjű lányt a Rubljov-ban.

<sup>415</sup> Baklanov, Grigorij Jakovlevics (1923.09.11. - ), író, forgatókönyvíró. 1942 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. 1951-ben végzett a Gorkij Irodalmi Főiskolán, 1950 óta publikál.

<sup>416</sup> Kononov, Mihail Ivanovics (1940.04.25. - ), színész. A Scsepkin Színitanoda elvégzése után 1963-68-ig a Kis Színházban játszott. Ezt követően több filmszerepet is kapott.

<sup>417</sup> Krepsz, Vlagyimir Mihajlovics ( 1903. 01.25. - ), forgatókönyvíró. 1924-ben a Leningrádi Egyetemen fejezte be tanulmányait. Ismertebb művei: *A lazúr part*, *A második virágzás*, *A vonat Moszkvába indul*. A MOSZFILM szerkesztője.

<sup>418</sup> Nyikonov, Andrej színész. Az 1968-as *Aranyóra* című alkotásban láthatta a közönség.

*Kononovon kívül Foma szerepére a színészek közül senki nem győzött meg. Danyiiil szerepére jobb volna Krimovot választani. A lány alakja Tarkovszkaja előadásában hitelesebb, nincs benne akkora törés, mint Urgant esetében, új próbát kéne tenni vele. Szergejev Feofán szerepében nekem egyáltalán nem tetszett, ő csak külsőre hasonlít a megformált alakra.*

**J.J. KARASZIK:**<sup>419</sup>

*A próbafelvételek a rendező számára készültek. Andrej szerepében nekem senki sem tetszett. Foma szerepében mindenkinél jobb volt Kononov, ismét ki kell próbálni Szolonyicint, Tarkovszkáját, Danyiiil szerepére jobb Krimov, bár rosszul volt sminkelve. Feofán nekem egyáltalán nem tetszik. A ma bemutatott tervek kiválóak, irigylésre méltóak.*

**T.P. LEBESEV:**<sup>420</sup>

*A tervekben minden grandiózus, különösen érdekes az építészeti emlékek és a dekoráció összekapcsolása. Nekem Tarkovszkaja, Kononov, Krilov tetszettek. Szergacsov és Urgant nem szerencsés választás.*

**Ju.V. BONDAREV:**<sup>421</sup>

*A tervek és a próbafelvételek rendkívül hitelesek, ... egy kissé közelebb kell hozni a valósághoz, mert eltűnik a mélység és lapossá válik a dolog. Andrej szerepében nekem tetszett Szolonyicin. A lány szerepére alkalmasabb Tarkovszkaja, mivel Urgant esetén mindig csak az amúgy is nyilvánvaló hitelességet látom.*

**Je.Ju. MALCEV:**

*Bondarjev azon félelme, hogy a realizmus mindent eltapos, szerintem alaptalan. Elegem van abból, hogy amikor történelmi filmet nézek, minden olyan, mintha egy szoborparkban járnék. Én a hitelesség pártján állok.*

**B.T. GRIBANOV:**

*Sok és érdekes tervet láttunk. A színészeket jól válogatták meg: Rubljov – Szolonyicin, Danyiiil – Krimov, lány – Tarkovszkaja, Szergejev – Feofánként nekem nem tetszik, túlzottan nyíltan játszik.*

**V.M. KREPSZ:**

*Arra szavazok, hogy Danyiilt Lapikov<sup>422</sup> játssza.*

**A.A. ALOV:**

<sup>419</sup> Karaszik, Julij Jurjevics (1923.08.24. – 2005.01.26.), orosz filmrendező. 1977-ben a Szovjetunió Érdemes Művészeinek járó díjjal jutalmazták. 1953-tól a Szovjetunió Kommunista pártjának tagja. 1951-ben, miután Geraszimov osztályában elvégezte a VGIK-et, a LENFILM-nél helyezkedett el. 1963-ban került át a MOSZFILM-hez, ahol több alkotás után 1972-ben elkészítette Csehov *Sírály* adaptációját.

<sup>420</sup> Lebesev, Tyimofej Pavlovics (1905.02.20. – 1981.08.01.), operatőr. 1965-ben a Szovjetunió, 1976-ban pedig a Burját Tagköztársaság Érdemes Művészeinek választották. 1931-ben, tanulmányait befejezve helyezkedett el a MOSZFILM-nél. Közel 20 filmet forgatott.

<sup>421</sup> Bondarev, Jurij Vasziljevics (1924. 03.15. - ) író, forgatókönyvíró. A Szocialista Munka Hőseinek választották 1984-ben. 1951-ben elvégezte a Gorkij Irodalmi Főiskolát, 1949 óta publikál. Műveiben az erkölcsi problémákat és drámákat kutatja. Magyarul megjelent írásai: *Az utolsó ágyúlövések* (1961), *Csend* (1963), *Ketten* (1966), *Lángoló hó* (1971). A VI. Művészeti Alkotóközösség főszerkesztője.

<sup>422</sup> Lapikov, Ivan Geraszimovics (1922.07.07. – 1993.05.02.) színész. Két év színészkisiskolai tanulás után a Harkovszki Színitanodában, 1941-től van színpadon (1945-53 között a Gulág rabszínházában). 1954-óta filmezik. 1982-ben a Szovjetunió Érdemes Művészeinek járó díjjal jutalmazták.

*A terveket nagyon érdekesnek találom. Engem nem zavar a túl sok részlet, sem az érzelmi monotonitás, én a kíméletlen realizmus és a hitelesség híve vagyok. Örömmel fogadtam az Andrej Rubljov próbafelvételeit, nagyon realiztikusak, különösen kivitelezésüket illetően; tetszettek a színészek is, jelmezükkel és összességében is. Abszolút hitelességet láttam a felvételeken, a rendezői és az operatőri látásmódban egyaránt.*<sup>423</sup>

*Tetszett Zajcev Boriszka szerepében, jól játszott, meggyőző és hiteles képet kaptam színészi játékáról. Andrej alakjának megformálása nem zavar, de egy ilyen gigantikus film központi alakját játszó embernek különlegesnek kell lennie, ám Szolonyicin nem ilyen. Nekem egy Szolonyicin és Ljubsin játékból összegyúrt hibrid tetszene, Ljubsin prózaiságát kellene ötvözni Szolonyicin patetikus-heroikus erejével. Danyiil szerepére – mindannyian laposak. A Danyiil és Andrej között megbúvó konfliktust nem éreztem. Foma szerepére Kononov alkalmas, ő jó. A lány szerepére Tarkovszkaja alkalmasabb, bár Urgant remek színésznő. Nagyon szeretem Szergejevet, mint színészt, de az általam elképzelt szerep<sup>424</sup> nem illik rá, ő túlzottan nyugodt és megfontolt természetű. Feofán külhoni, valamiképp ezért idegenül kell hatnia a filmen.*

*Összességében én már érzem a film hangulatát.*

#### A.A. TARKOVSZKIJ:

*A próbafelvételek elkészítése nem volt egyszerű dolog, szerettük volna bemutatni a munka műhelyitkait, bár ebben semmi célzatosság sincs. Most nem az illusztrációkról, hanem a tervekről döntünk, amiket még alaposabban ki kell dolgozni. A mai próbafelvételeknek semmi közük sem a karakterekhez, sem a színészi stílushoz. A próbafelvételekkel csak én akartam meggyőződni bizonyos dolgokról.*

*Most pedig a színészekről. Ljubsinnal igen nehéz volt a próbákon. Szolonyicin sajátos színész, és úgy vélem, még egy ilyen Andrejt nem találunk. Szolonyicin mind játékát illetően, mind a többiekhez való viszonya alapján megfelelhet, ám még nem volt alkalmam dolgozni vele. A próbákon egy nyugodt vérmérsékletű színészt akartunk találni. Ljubsinnak egyáltalán nincs ilyen temperamentuma. Szergacsov volna a legmegfelelőbb, de ő egyáltalán nem Andrej-szerű, bár tapasztaltabb és komolyabb a többieknél egy ilyen szerepre. Andrejnek Szolonyicint szeretnénk, mert ő nem csak tehetséges, de megfontolt is. Danyiil szerepében a légérdekesebb alakítást Krimov nyújtotta, de még nem tudta a szöveget és meg is volt fázva. Danyiil szerepe igen fontos számunkra, mert Danyiil az az ember, akire Andrej támaszkodik. Nem véletlen, hogy Lapikov, Szolonyicin és Krimov, mindannyian – oroszok, az arcuk is tipikusan orosz.*

*Foma szerepére Kononov lesz alkalmas. Urgant a lány szerepében nekem nem tetszik. Véleményem szerint Tarkovszkaja tapasztalatlansága ellenére is jobban játssza a gyengeelméjű lány szerepét, és ki kell emelni, hogy a forgatókönyvben ezt a szerep kifejezetten neki íródott. A fiú szerepére jobb Tyitov. A Szergejev által megformált Feofánt illetően újra megértettem, hogy Feofán eszmeileg orosz, és novgorodi temperamentum jellemzi, ám Szergejev a próbán nem volt meggyőző, bár az arca tetszik nekem. Feofán figurája nyílt, és Szergejev sajátos pátosszal bír. Zajcev ... gyenge színész, a Boriszka szerepére alkalmas színészt még keresnünk kell.*<sup>425</sup>

<sup>423</sup> Lásd még: „Az az aspektus, amelyből az ábrázolt tárgyat látjuk, nem egy véletlen odapillanás szemszöge, hanem valaminő módon szükségszerű aspektus; a művész valósággal szuggerálja nekünk: a tárgyat így kell látni.” In. Kis T.: Marxista-leninista esztétika. Bp., 1973. 53. p.

<sup>424</sup> Ő a saját filmjét szeretné látni.

<sup>425</sup> Boriszka szerepét végül Nyikolaj Burlajevre osztotta a rendező, aki előző filmjének, az Iván gyermekkorának főszerepét játszotta. Lásd még: „1964-ben úgy tűnt számomra, hogy Tarkovszkij megfeledezett rólam, amikor megszólalt a telefon: „Itt az „Andrej Rubljov” rendezőasszisztense beszél. Andrej Arsenyevics azt szeretné, ha Ön játszana el Foma szerepét. Mikor adhatom oda a

*Végezetül engedjék meg, hogy köszönetemet fejezzem ki a mai megbeszélést illetően.*<sup>426</sup>



---

*forgatókönyvet?” ... Andrej tanítványának, Fomának a szerepe nem igazán tetszett nekem ... nem érintett meg igazán. ... A harangöntő Boriszkának az alakjára azonban felfigyeltem, és ez minden mást háttérbe szorított. Micsoda szerep! Tarkovszkij azonban céltudatosan Foma szerepére terelte a figyelmemet. ... „- Nem, - válaszolta Tarkovszkij, - te túlságosan fiatal vagy erre a szerepre. Boriszkát egy harmincéves embernek, egy költőnek kell eljátszania...” In. Николай Бурляев In. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 57. p.*

<sup>426</sup> <1970/100/6-101#1965.03.09>

### 2.1.3.5. A forgatás kezdete - 1965. április

A film forgatása 1965. április 26-án kezdődött el és jó ütemben haladt egész nyáron. A rendezőnek a forgatás lebonyolításával párhuzamosan kellett kidolgozni – a felvett anyag fényében – az újabb és újabb rendezői forgatókönyv-változatokat.

Eközben néha a forgatócsoport munkája is megfeneklett. Erről tanúskodik P. Danyiljanc<sup>427</sup> levele a film gyártásvezetőjének, T. Ogorodnyikovának, amelyben határozottan rendreutasítja egy, a forgatáson kialakult nézeteltéréssel kapcsolatban:

*„Vlagyimir város lakóinak egy csoportja (N.N. Szafonova, Sz.I. Nyikolajev, A.G. Szeleznyeva, N.L. Melentyeva, Z.P. Kovaleva, A.G. Trifonov, N.N. Novokilova és sokan mások) az Andrej Rubljov forgatócsoportja elleni panasszal fordultak a MOSZFILM Főigazgatóságához azért, mert a tömegjelenetek statisztái, akik 10-12 órát álltak a forgatás helyszínén, csak 1 rubel 50 kopejka napidíjjal lettek kifizetve.*

*Panaszukban arra hivatkoznak, hogy a város szerte közismert 3 rubeles napidíjjal kapcsolatban SENKI SEM INFORMÁLTA ŐKET ARRÓL, HOGY A PRÓBÁK IDEJÉRE ANNAK CSAK A FELE KERÜL KIFIZETÉSRE.*<sup>428</sup>

*Ennek következtében úgy vélik, megtevesztették őket.*<sup>429</sup>

*Kérem Önt, személyesen és azonnali hatállyal oldja meg ezt a problémát. A tömegjelenetek résztvevői levelükben a Vlagyimir, Frunze utca 25 /3. szám alá kéri a választ N.L. Melentyeva címére.*

*Az Ön által meghozott, a probléma megoldását célzó intézkedésekről kérem, azonnali hatállyal értesítsen.*<sup>430</sup>

1965 augusztusában a film terjedelmére meghatározott 5000 méteres keret szigorú betartását követelő hangok felerősödtek. Az augusztus 17-én kelt, Ju. Vinokurov<sup>431</sup> által írt feljegyzésben már határozott elképzeléseket találunk a probléma kezelésére:

*„A forgatás során kiderült, hogy a rendezői forgatókönyvben<sup>432</sup> hibásan lett meghatározva az egyes epizódok mérete, sok esetben alábecsülték a terjedelmet, mivel a cselekmény tempója sokszor nem lett megfelelően meghatározva és nem egyeztették a jelenetek beállításbeli ritmusát. Ennek eredményeként a tényleges terjedelem túlzottan megnövekedett – a felvett anyag átlagban kb. kétszerese a forgatókönyvben betervezett mennyiségnek. Ez azt jelenti, hogy a vágóasztalra kétszer több „hasznos” anyag<sup>433</sup> kerül, és a rendezőnek négy részből kell majd kettőt elkészíteni.*

*A probléma jövőbeni elkerülése érdekében már most jelentősen csökkenteni kell a rendezői forgatókönyv terjedelmét, annál is inkább, mivel ezzel erősíteni lehet a film dramaturgiai struktúráját, és kerekébbé válik a kompozíció.*

<sup>427</sup> P.M. Danyiljanc, a MOSZFILM VI. Alkotóközösségének vezetője.

<sup>428</sup> Kiemelés az eredetivel megegyezően.

<sup>429</sup> A kiemelés eredeti.

<sup>430</sup> <1971/100/6-96#1965.06.01>

<sup>431</sup> Vinokurov, Jurij szerkesztő-rendező. Ismertebb filmje a Glinko életéről készített két részes alkotás.

<sup>432</sup> A rendezői forgatókönyv második változata 202 oldalon: 1968/100/6.

<sup>433</sup> Hasznos anyag: a vágás során ténylegesen felhasznált nyersanyag.

A forgatócsoporttal (Tarkovszkijjal, Koncsalovszkijjal, Juszovval) folytatott egyeztetés során körvonalazódott a forgatókönyv lerövidítésének lehetséges módja az alábbi jelenetekben, ahol ezek a kurtítások művészeti szempontból a legcélszerűbbek lesznek:

a., „Meghívás a Kremlbe 1405”

b., „Megvakítás. 1407 nyara”

c., „Vénasszonyok nyara. 1409 ősze”

Javaslataink alapján ezen részekről teljes egészében meg kell szabadulni, ami 243 méter megtakarításra ad lehetőséget, 1433 méter össz-terjedelemben.

Figyelembe véve azt, hogy a már felvett anyag meghaladja és meg fogja haladni a forgatókönyvben előirányzottat, úgy kell kalkulálni, hogy a két rész teljes terjedelme összességében ne lépje túl az 5,000 métert – ez elsősorban művészeti, s csak másodsorban gyártási és takarékosági szükségszerűség. Úgy véljük, a fent említett három fejezet lerövidítése lényegesen világosabbá és arányosabbá teszi a film kompozícióját, megerősíti a film központi figurájának – a művész Rubljovnak – alakját, megszabadítja a filmet az elcsépett, életképeket mutató képsorok tömegétől, a részletekkel való túltelítődéstől, és lecsökkenti a kor atmoszférájának tolmácsolásában a naturalisztikus felhangokat.

A forgatócsoport és a filmrendező egyetértettek a rendezői forgatókönyv<sup>434</sup> 900 méterrel való lerövidítésével, de ezt, véleményük szerint, a fejezeteken belül kell elvégezni, jóval konkrétabb művészeti megoldásokkal átírva azokat. A közeli napokban a rendezői forgatókönyv lerövidítésével kapcsolatos munkák elvégzésére a forgatócsoporthoz, amely külső felvételek rögzítésén dolgozik, csatlakozzon a forgatókönyv társszerzője, A. Koncsalovszkij is.<sup>435</sup>

Az alkotói szabadságot, mint a világon mindenütt, itt is korlátozta a pénzügyi keret<sup>436</sup>. Az egyes jelenetek művészi értéke másodrangú kérdéssé vált, az elsődleges szempont a film értéke szempontjából, az elméletileg megállapított 5000 méter betartása lett.

A forgatókönyv terjedelem-bővülésének oka nem egyértelműen meghatározható, több vélemény is ismeret az okokra vonatkozóan. L. Lazarev<sup>437</sup> véleménye szerint a forgatókönyv tökéletes egész volt, és csak a forgatás folyamán szükségessé váló dramaturgiai átdolgozások növelték meg annak terjedelmét.<sup>438</sup> Ezzel szemben a film forgatókönyvírója, A. Koncsalovszkij a későbbi forgatókönyv-változatot egy tehetséges, de rosszul megszerkesztett alkotásnak<sup>439</sup> tartotta.<sup>440</sup>

<sup>434</sup> 1968/100/6

<sup>435</sup> <1970/100/6-20#1965.08.17>

<sup>436</sup> A pénzügyi kerettel kapcsolatban azonban szükséges megjegyeznünk, hogy az a Rubljov-nál (1 millió rubel) arányaiban maradt el az ekkor Bondarcuk által forgatott *Háború és béké*-től. Ez utóbbi teljes költségvetése közel 240 millió rubelre rúgott.

<sup>437</sup> Lazarev, L.I.: művészettörténész, a középkori orosz kultúra jeles szakértője, a VI. Alkotóközösség szerkesztője.

<sup>438</sup> Фомин, В. in Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993. 16. p.

<sup>439</sup> „Amikor Andrej forgatni kezdett, a forgatókönyv nyúlt, mint a rétestészta... A végén már nem is forgatókönyv volt, hanem egy Rubljovról szóló hősköltemény...” In. Фомин 1993 : 16

<sup>440</sup> Фомин 1993 : 16



Tarkovszkijra egyre nagyobb nyomás nehezedett. Váratlanul állatvédők támadtak a rendezőre a forgatás közben elkövetett állatkínzásokra hivatkozva.

Az archívumban N. Tyemnyikova levele maradt fenn, amit az Izvesztyija szerkesztőségének küldött 1965 szeptemberében:

„Az Izvesztyija<sup>441</sup> szerkesztőségébe

*Az újságokban arról olvasni, hogy Szuzdalban és Vlagyimirban most forgatják az Andrej Rubljov-ot. Íme egy kis „kommentár” mindehhez. Egy jó ismerősöm ezt írta Vlagyimirból: „Most forgatják itt a Rubljov-ot, és olyan jeleneteket is felvesznek, amiket szerintünk nem kéne, mert még odamenni és nézni is rossz. Összelocsolnak például egy élő tehenet petróleummal és meggyújtják, képzelje csak el, hogyan szenved, amint lángolva fut és bőg. Ugyanezt teszik a lovakkal is. Miért kell ez? Hiszen gyerekek is látják, de sokan meg is botránkoznak”.*

*A tatárok valóban élő embereket égettek el, de itt meg élő állatokat –... a MOSZFILM munkatársai!!! Ahogyan a mondás is tartja – ennél messzebb már nem lehet elmenni... A vlagyimiriak szeme láttára vagy az erdőben – élő állatokat égetni! És minek a nevében? A „realizmus” érdekében egy olyan filmben, ami Andrej Rubljovról és az orosz föld végtelen humanizmusáról szól! Hisz ez egyenesen az ő emlékének a meggyalázása!*

*Kérem, avatkozzanak be ebbe az (amúgy is szükségtelen) állatkínzásba, és tanítsanak egy csepp emberséget a filmeseknek, hogy hagyják békén az ártatlan teheneket és lovakat.*”<sup>442</sup>

A levélből, természetesen, a Játékfilmek Főigazgatósága<sup>443</sup> is kapott egy példányt. A Filmügyi Bizottság azonnali intézkedést követelt a MOSZFILM főigazgatójától V. Szurintól:

*„A Játékfilmek Főigazgatósága mellékelten megküldi Önnek N. Tyemnyikova levelét, amelyben az „Út kezdete”<sup>444</sup> című film forgatásán használt háziállatokkal szembeni embertelen bánásmódról tudósít.*

*A választ kérjük a szerzőnek, és egy másolatban a Főigazgatóságnak elküldeni.*”<sup>445</sup>

A sajtóban ezt követően állandósul a filmmel szembeni ellenséges hangulat. A rendezőnek – saját bevallása szerint – olyan érzése támadt, hogy a filmet valakik a háttérből le akarják járatni a nagyközönség előtt. E gyanúját tovább erősítette egy, a filmet nevetségessé tévő szatirikus hangvételű írás, amit a Krokogyil<sup>446</sup> című hetilap az 1965/27. számában (16. ábra) közölt.<sup>447</sup>

<sup>441</sup> Известия – A Szovjetunióban kiadott egyik legnagyobb példányszámú napilap, 1917 február 28.-án alapították.

<sup>442</sup> <1973/100/6-40#1965.09.09>

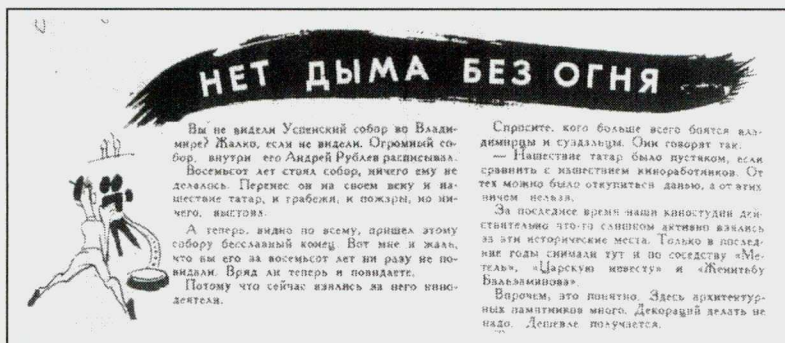
<sup>443</sup> A Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottság egyik szervezete.

<sup>444</sup> A cím helyesen: *Kezdetek és utak*, ez volt a forgatókönyv eredeti címe. Ennek elírása, a levél írójának durva tájékozatlanságáról tanúskodik.

<sup>445</sup> 1972/100/6-76

<sup>446</sup> Krokogyil (Крокодил): 1922-ben alapított, a Pravda kiadójához tartozó szatirikus hetilap.

<sup>447</sup> A cikk a Krokodil hetilap 27. számában 1965 szeptember 30-án jelent meg.



16. ábra Nyikolszkij cikke a Krokodilban

„Látták már Önök az Uszpenszkij-székesegyházat Vlagyimirban? Bánhatják, ha még nem. Arról a templomról van szó, amit Andrej Rubljov festett ki. Nyolcszáz évig az épület állta a sarat. Túlélte a tatárok ostromát, a fosztogatásokat, a tűzvészeket.

Most azonban halálos veszedelem támadt rá. Bánhatják már, ha eddig nem nézték meg, mert most már aligha tehetik: megszállták a filmesek! Nemrégiben, szeptember másodikán kezdődtek el az 1410-es történelmi tűzvész felvételi munkálatai az Uszpenszkij-székesegyházban. A filmkockák Tarkovszkij „Andrej Rubljov” című filmjéhez kellene.”<sup>448</sup>

Az írás voltaképpen nem más, mint egy jól sikerült szatirikus cikk, amelynek az elolvasása után az a benyomásunk támad, hogy jelen esetben mégsem a rendező elleni támadásról volt szó. A cikkben több más filmre is utalást találunk, Nyikolszkij pedig a Vlagyimirt elárasztó „filmeseket” kívánta kifigurázni, nem pedig Tarkovszkijt a Rubljov kapcsán lejáratni. A rendező ennek ellenére személyes támadásként értelmezte az írást, ezért a forgatócsoport 1965 novemberében nyílt levélben válaszolt a Pravdában<sup>449</sup> a stábot eszement gyülekezetnek beállító vádakra:

<sup>448</sup> A. Nyikolszkij: Nincsen füst láng nélkül. Krokogyl 1965/27.

<sup>449</sup> Pravda (ПРАВДА) : A Szovjetunió Minisztertanácsának napilapja. Lásd még: „A dolgozók politikai és kulturális nevelésében a legfontosabb feladat a proletár munkásújságokra hárult. Már az első orosz forradalmat követő néhány hónapban Lenin is felvetette ezt a kérdést. „Bizonyos vagyok abban - írta -, hogy a pártnak szüksége van egy igaz politikai orgánusra, ... egy pártorgánusra, egy politikai újságra... Ezt létre kell hozni, és létre is hozzuk.” Így alapították meg – amint az ismeretes – a lenini „Pravda”-t, amely az alapos és nehéz előkészítő munkálatok után, 1912 tavaszán született meg... Lenin úgy aposztrofálta a párttagság előtt, mint szociál-demokrata kultúráért vívott harc egyik legfontosabb állomását.” In. Горбунов 1980 : 240

„... a „Pravda” proletár napilap már megjelenésének első napjaitól kezdve a dolgozók művészet-propagandáját és az oroszországi proletárkultúrát hirdető eredeti alkotók szócsöve volt. Megjelenésének első évében Lenin így írt a hasábjain: a „Pravda” nem csupán nevében viseli a munkásosztály napilapja címet, hiszen ezt bármelyik újság kijelentheti magáról. A „Pravda” lényegileg munkásújság volt (рабочая газета), részint eszmeiségében, részint olvasótáborát tekintve...” In. Горбунов 1980 : 248

## „NYÍLT LEVÉL A KROKOGYIL HETILAP SZERKESZTŐSÉGÉNEK

Tisztelt Szerkesztőség!

Az Önök lapjának 27. számában jelent meg A. Nyikolszkij írása „Nincsen füst láng nélkül” címmel, amiben a szerző elmarasztalja az Andrej Rubljov forgatócsoportját azért, mert az bűnös könnyelműség vagy gonosz óvatlanság miatt majdnem leégette a neves vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyházat. A. Nyikolszkij így írja le a történetet: „Nem olyan régen, szeptember másodikán kezdték el az 1410-es történelmi tűzvészt felvenni az Uszpenszkij-székesegyházban. Ez az Andrej Rubljov-hoz kell, amit Tarkovszkij most forgat. De hogyan lehet tűzvészt tűz nélkül felvenni? Meg kell gyújtani, nemde bár?

Úgy mondják, a múzeum munkatársai majdnem sírva fakadtak, azt kérve, ne gyújítsák fel ezt a jelentős történelmi emléket. De a pirotechnikusok szavukat adták, hogy éppen csak felengednek egy kevés füstöcskét, valódi tűz nem is lesz... És kezdetét vette a második történelmi tűzvész – az 1965-ös. A zűrzavar tovább fokozódott. A filmrendező – Tarkovszkij – úgy megriadt, hogy elfutott a szállodájába.

Ám Istennek hála, a tűzoltók közbeavatkoztak. Megérkezett néhány autó, felállították a létrákat, felvitték a locsolótömlőket, lekapták a tető egy részét, és vízzel alaposan beöntözték. A múzeum munkatársai megint majd sírva nem fakadtak.”

Mit is mondhatnánk, igen hatásos képet festettek rólunk! Most pedig lássuk, mi is történt valójában az Andrej Rubljov forgatásán szeptember 2-án.

Miután világossá vált, hogy a forgatás az orosz kultúra és művészet eme egyedülálló emlékének közvetlen közelében zajlik majd, a forgatócsoport minden tűzvédelmi és más szükséges intézkedést megtett az objektum megóvása érdekében. A város tűzoltóparancsnokával kötött szerződés értelmében a forgatás egész ideje alatt ügyeletes tűzoltóautók tartózkodtak a helyszínen.

Azért, hogy ne alakuljon ki téves kép az „1965-ös történelmi tűzvész” nagyságrendjét illetően közöljük, hogy a tető (egy kb. 2 m<sup>2</sup>-es darabon) károsodott, amit rövidesen kijavítottak a forgatócsoport számlájára. Az Uszpenszkij-székesegyház gondnoka pedig egy hivatalos levélben parafálta, hogy a forgatócsoporttal szemben semmiféle rossz érzést nem táplál az ügygel kapcsolatban.

Megértjük A. Nyikolszkij aggodalmát az orosz történelmi múlt emlékeit illetően. Ám helytelenül választotta csoportunkat a nemzeti ereklék „meggyalázóinak” szerepére. Ha a szerző beszélt volna az Andrej Rubljov-on dolgozó emberekkel, megértette volna, hogy egy olyan kollektívában, amelyik a film eszközeivel próbálja életre kelteni a nagy orosz művész életét és művészetét, ráadásul maximális odaadással dolgozik a feladaton, nincs és nem is lehet helye senkinek, aki gondatlanul, nemtörődöm és barbár módon bánna nemzeti kultúránk felbecsülhetetlen értékű relikviáival.

Vajon olyan emberek, akik nem értik meg, hogy micsoda értéket képvisel az Uszpenszkij-székesegyház és a rubljovi freskók – tudnának-e filmet készíteni Andrej Rubljovról? Miféle alkotás lenne az? Fő célunk, hogy az emberek széles tömegei számára tegyük elérhetővé e halhatatlan alkotó művészetét, és hogy maximális hűséggel ábrázoljuk a kort, amelyben élt. Éppen ezért forgatunk kint a helyszínen és nem a filmstúdiókban; ezért próbáljuk meg, ahol csak lehet, bemutatni Rubljov korának orosz építészeti remekműveit. Eszmei-művészeti<sup>450</sup> készletének motiválnak bennünket, nem pedig anyagi érdekek, ahogyan A. Nyikolszkij beállítja a dolgot.

<sup>450</sup> Lásd még: „Azon értékek, amelyek az emberek politikai magatartását irányítják, nem képviselnek, pontosabban nem kell, hogy önálló és magasztos értékeket képviseljenek.” In. Булгаков, С.Н.: Христианский социализм. Новосибирск, 1991. 61. p.

*Íme a tények. A felvételek idején, megértve annak pátoszát és jelentőségét, örömmel és szívesen segítettek a társadalmi szervezetek, valamint Vlagyimir és Szuzdal lakossága. Kéréseink meghallgatásra találtak Mazin elvtársnál és a Vlagyimir-Szuzdali Múzeum igazgatójánál, Alekszjonova elvtársnőnél. A helyi sajtó rendszeresen, mindenre kiterjedően és szívélyesen érdeklődött munkánk iránt. A Párt Művelődési Házában a város lakóinak és a forgatócsoport tagjainak találkozájára szervezett est telt házzal zajlott. Kell-e mondani, hogy mi milyen nagyra értékeltük ezeket a jó kapcsolatokat?*

*Mi, mint a művészethez közel álló emberek, megértjük, hogy a Nyikolszkij által leírtak a szatirikus felnagyítás eredményeként váltak ilyenné. De vajon megéri-e ezért a fehéret feketének beállítani?*"<sup>451</sup>

Ebben a nyílt levélben a párt – a film története során először – a rendező mellé állt. Az írást Tarkovszkijon, a vezetőoperatőrön és a gyártásvezetőn kívül a „pártaktíva nevében” a pártaktivista és a szakszervezeti bizalmi is aláírta. Valószínűsíthető, hogy a Bizottság számára nyilvánvaló lett, ha tovább engedi a film nyilvános lejáratását, ezzel önmagát is lejáratja, hiszen végső soron ő a felelős a filmért. A rendezővel kapcsolatos problémákat jobb a továbbiakban elzárni a nagyközönség elől.

A film kálváriája tovább folytatódott. A Filmügyi Bizottság 1966-ban kelt utasítása tájékoztatást ad a film felvételi munkáinak alakulásáról:

*„A MOSZFILM Filmstúdióban „KEZDETEK ÉS UTAK” („Andrej Rubljov”) című kétrészes film felvételi munkái zajlanak.*

*A Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottsága által 1965. április 26-án 163-as szám alatt kiadott utasítás értelmében a film leadási határideje 1966. április 01., és a 18 hónapos munkálatok összköltsége 1,0 millió rubelben került megállapításra.*

*A munkálatok során a forgatócsoport súlyos nehézségekbe ütközött a XV. századi nagyszerű orosz művész-festő, Andrej Rubljov életéről szóló film kapcsán. A bonyolult művészi feladatok megoldása során a forgatócsoportnak több, a film sajátosságaiból adódó gyártási-szervezési nehézséggel is meg kellett küzdenie. Ezen kívül a külső jelenetek felvételekor a kedvezőtlen időjárás is akadályozta a munkát, aminek eredményeként ez év tavaszán ismételt expedíciót kellett indítani Pszkovba.*

*Mindezek figyelembevételével, valamint tekintettel a MOSZFILM közbenjárására a Játékfilmek Főigazgatóságán,*  
**UTASÍTOM:**

- 1. Folyó év július 29-ére áttenni a film első leadási határidejét, a munkálatok 22 hónapra való meghosszabbításával.*
- 2. A film költségvetését ...,300 ezer rubelben<sup>452</sup> állapítom meg.*
- 3. A MOSZFILM Filmstúdió főigazgatóját SZURIN elvtársat kötelezni az újonnan megállapított határidő szoros betartásával kapcsolatos intézkedések meghozatalára.*

*A.ROMANOV<sup>453</sup> „ 454*

<sup>451</sup> <1972/100/6-47>

<sup>452</sup> A pontos összeg elmosódott az eredeti dokumentumon.

<sup>453</sup> Romanov, Alekszej Vlagyimirovics, a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottság elnöke.

<sup>454</sup> <1970/100/6-4#1966>

A filmmel kapcsolatban ettől kezdve lépten-nyomon újabb és újabb kifogások merültek fel. Ezek egyrészt bizonyos jelenetek elnyújtottságát, másrészt a túl szemléletesen bemutatott naturalizmust, és a szovjet művészfilmhez nem illő „kegyetlen” ábrázolásmódot kifogásolták az alkotásban.

Az 1966. január 05-én megtartott ülésen az alkotóközösség szerkesztői és Tarkovszkij már teljes mértékben „elbeszélnek” egymás mellett:

„P.M. DANYILJANC<sup>455</sup>

*Még egyszer ki kell emelnem, hogy az „Andrej Rubljov” helyzete igen súlyos. Jelentősen túlléptük a pénzügyi keretet, ezért új költségvetést kell készítenünk.*

*A forgatókönyv alaposan megváltozott, és az új jelenetek a rendezés szempontjából nincsenek kidolgozva. A „Harangöntés” jelenetet új minőségben kell beilleszteni a forgatókönyvbe és meg kell találnunk ennek a megfelelő módját.*

*Van még feleslegben 1.500-2.000 méter. Tekintettel arra, hogy Tarkovszkij tapasztalatlan a gyártás terén, hiszen ez csak a harmadik filmje, nagyon kérem a tudományos munkatársakat, segítsenek a filmen.*

A.A.TARKOVSZKIJ

*P.M. Danyiljanc úgy véli, hogy mi elrontjuk a filmet, mi viszont úgy véljük, javítunk rajta.*

P.M. DANYILJANC

*Valóban mindent a költségvetés számlájára lehet írni, a határidő túllépése azonban egyértelműen annak tudható be, hogy a költségek 20-30 ezer rubellel nőttek.<sup>456</sup>*

V.I. JUSZOV<sup>457</sup>

*Hatalmas a költségtúllépés az elégtelen kidolgozás miatt.<sup>458</sup>*

T.G. OGORODNYIKOVA

*Nagyjából kiszámítottam a jelenetek méretét és 1.200 méter jött ki, nekünk azonban csak 245 méterünk<sup>459</sup> van.*

V.N. NAUMOV<sup>460</sup>

*Kiszámították az összes megváltoztatott jelenet méretét?*

<sup>455</sup> P.M. Danyiljanc, a MOSZFILM VI. Alkotóközösségének vezetője.

<sup>456</sup> Vö. : <1970/100/6-4#1966>. Ebben a dokumentumban a határidő túllépésének okaként a kedvezőtlen időjárási feltételeket nevezték meg.

<sup>457</sup> Juszov, Vagyim Ivanovics (1929.04.20. - ), filmoperatőr.

<sup>458</sup> Értsd. a jelenetek nem kellően alapos kidolgozása.

<sup>459</sup> Értsd: a keretben erre a jelenetre megállapított terjedelem.

<sup>460</sup> Naumov, Vlagyimir Naumovics (1927.12.06. - ) filmrendező, forgatókönyvíró. 1951-ben fejezte be az Állami Filmfőiskolát (VGIK). A. Alovval közös munkássága a *Tarasz Sevcsenko* című filmmel kezdődött. Közös munkájuk alatt a forradalmi ifjúság problematikáját feldolgozó filmeket forgattak: *Viharban nőttek fel*, *Pavel Korcsagin*, *A szél*, *Békét az érkezőknek*. 1961-1983 között a MOSZFILM Film- és Forgatókönyvíró Alkotóközösségének művészeti vezetői. 1980-tól Alovval közösen, majd annak halála után (1983) filmrendezőket oktatott a Filmfőiskolán. 1976-tól a Szovjetunió Központi Bizottságának titkára. A MOSZFILM VI. Alkotóközösségének művészeti vezetője. Lásd még: „*Láttam Alov és Naumov Menekülés (Beg) című filmjét. Micsoda szörnyűség! Gúnyolódnak mindenen, ami orosz, az orosz jellem, az orosz emberek és tisztelt megcsúfolása. Az ördögbe is, mi ez!*” In. Tarkovszkij 2002 : 43

V.I. JUSZOV

*Elkezdjük a felvételi munkálatokat és megnőtt a terjedelem. Új jelenetek születtek annak érdekében, hogy jobbá tegyük és lerövidítsük a forgatókönyvet. Most az a mennyiség, amivel dolgozhatunk – 245 méter, az új részek azonban 1.020 métert kívánnak.*

T.G. OGORODNYIKOVA

*A forgatókönyv<sup>461</sup> alapján még 1,633 métert kell felvenni, az új alapján 2,388 métert.*

V.I. JUSZOV

*Az új részek 800 métereseek, marad 500 méter, tehát 1500-200 méter jön ki.*

A.A. ALOV

*Az új elemek kívánnak új díszletet vagy nem?*

T.G. OGORODNYIKOVA

*Az új jelenetek az „étkező” és a „pajta” valamint a „pajta előtti tér” – 540 méter.*

A.A. TARKOVSKIJ

*Több külső díszlet volt betervezve, mint amit a rendelkezésünkre bocsátottak.*

P.M. DANYILJANC

*Konstruktív javaslatokat kell tennünk a jelenetek méretével kapcsolatban.*

A.A. TARKOVSKIJ

*Minden újonnan megírt jelenetet irodalmi értéke alapján kell értékelnünk.*

V.N. NAUMOV

*Az új jelenetek irodalmilag alkalmasak. Megnéztem az anyagot és megértettem, hogy sajátos ritmusa van.*

*Úgy vélem, az általam látott anyagban nincs lehetőség további rövidítésre. Például a hajdinamezőn nincs lehetőség a kurtításra stb. Kár, hogy Önök olyan sokat leforgatnak, így igen nehéz az anyagból részeket kivágni.*

*Amennyiben a forgatócsoport nem 2 hanem 3 részes filmet szeretne, úgy beszéljünk erről nyíltan.*

*A filmnek sajátos szellemisége van, és a további rövidítés csak a kárára válna. Elolvastam az új jeleneteket, majdnem kitesznek egy fél forgatókönyvet. Alaposan ki kell mindent számítani az új részek értékelésekor.*

V.I. JUSZOV

*Az új részeket feltétlenül meg kell mérni.*

P.M. DANYILJANC

*A film egy sajátos jószág, sok néző elé kerül, exportra megy, ezért úgy vélem, a végleges terjedelme nem haladhatja meg az 5,000 métert.*

---

<sup>461</sup> Értsd: az eredeti forgatókönyv.

L.I. LAZAREV

*Támogatom P.M. Danyiljanc azon javaslatát, hogy a filmet a szükséges formába kell önteni, mivel még sok minden lapul Tarkovszkij elméjében, és számomra fejből igen nehéz eligazodni a forgatókönyvben. A rövidítések természetesen szükségesek: ez a film az intellektuális néző számára készül. Az érdemi vita alapja – egy kész forgatókönyv.*

P.M. DANYILJANC

*Új rendezői forgatókönyvet kell írni.*

T.G. OGORODNYIKOVA

*A mai napig már 342 méter anyag megvágásra került.*

P.M. DANYILJANC

*7,000 méter kell.*<sup>462</sup>

A.A. ALOV

*Szeretném a forgatókönyv „végső változatát” elolvasni. Véleményem szerint szükséges a rövidítés, kell egy forgatókönyv, pontos számokkal.*

A.A. TARKOVSZKIJ

*Minden figyelmünket az utóbbi időben az új jeleneteknek szenteltük, most a karaktereket dolgozzuk ki, ez nagyon fontos.*

A.A. ALOV

*Egészében kell elolvasni a forgatókönyvet, és mindent ki kell számítani. A forgatókönyvbe bekerült két új dramatikus elem, nekem tetszik, hogy benne van a kivégzéses<sup>463</sup> jelenet.*<sup>464</sup>

A.A. TARKOVSZKIJ

*A tatár meggyilkolása elleni ellenérzéssel<sup>465</sup> nem értek egyet. Nem szabad megfélekezniük arról, hogy ez a XV. század, a Rusz 300 éve sínylődik a tatár iga alatt. Akkor az „ölj meg egy tatárt” egyenértékű volt azzal, hogy „taposs el egy pókot”. A lényeg Rubljov erkölcsi felfogása – ő egy csendes szerzetes, de amikor azt látja, hogy a tatár becstelenkedni kezd, Rubljov megöli – így a bűn felsőbbrendű értelmet kap.*

V.I. JUSZOV

*Az adott jelenetben a tatár meggyilkolása nincs előkészítve.*

---

<sup>462</sup> Értsd: 7000 méter nyersanyag.

<sup>463</sup> Vö. Tarkovszkij szavaival: „A kivégzésről. Ami Feofán és Kirill jelenetét illeti, azt rövidebbre kell fogni. Ezzel egyetértek. De világossá akarom tenni, miről is van szó. A lényeg, hogy az első rész kulminációját Vlagyimir ostroma jelenti, és minden epizódban egy Andrej számára nehéz és sötét időszak kerül bemutatásra. A film központi problémája – filozófiai kiindulópontunk – egy kiváló emberre ható társadalmi nyomás vizsgálata.” <1930/98/6>

<sup>464</sup> A „Казнь” jelenet csak elemeiben maradt meg a filmben, amikor Kirill Feofánhoz igyekszik a székesegyházba.

<sup>465</sup> Ez új elem a kifogások között. Konkrétan a tatár meggyilkolása ellen eddig senki nem emelt kifogást. A probléma forrása, hogy a Szovjetunióban a Tatár köztársaság lakóit nem lehet ellenségként kezelni.

L.I. LAZAREV

*Ezzel a jelenettel meggyőzik a nézőt, hogy Rubljov vezekelni akar és bűnbocsánatot kérni. Ő nem tud megölni egy tatárt.*

A.A. TARKOVSKIJ

*Nem értek egyet azzal, hogy a jelenet nincs eléggé kidolgozva.*

P.M. DANYILJANC

*Azt javaslom, nem kell felvenni most ezt a jelenetet, hanem a forgatókönyvön kell tovább dolgozni.*

V.N. NAUMOV

*Egy tatár megölése – erkölcsi kérdés, ami a XV. században olyan mintákkal volt kapcsolatos, amelyek a XX. századra transzformálódtak. Úgy vélem, nem érzek elég meggyőződést magamban ennek a gyilkosságnak a jóváhagyására. Ehhez alaposabb dramaturgiai előkészítés kell, szükséges a jelenet mélyről fakadó emocionális megalapozása.<sup>466</sup>*

L.I. LAZREV

*A jelenet emocionálisan és pszichológiailag nem indokolja a gyilkosságot.*

P.M. DANYILJANC

*Ezt a jelenetet az egész forgatókönyv kontextusában kell megoldani. Azt javaslom, két napra halasszák el a forgatást, és csak a forgatókönyvre összpontosítsanak, mivel ez most elsődleges.*

A.A. ALOV

*A történelem ismer eseteket – például a Varfolomej éjszaka<sup>467</sup> – amikor a gyilkosság elfogadott volt, ez azonban ahhoz vezetett, hogy a gyilkosságnak egy mesterkélt szituációja alakult ki, Önök pedig még az egyházzal is alátámasztják ezt.<sup>468</sup> Az emberiség olyan sokat szenvedett a tatár igtától, hogy mindez hamisan fog hangzani. Az Önök gyilkossága csupán egy koncepció deklarálása és konstatálása.*

<sup>466</sup> Vö. Tarkovszkij szándékával: „Amennyiben az igazságosság szellemében ölt, akkor ezt a bűnt nem az érzelmek, hanem tisztán dramaturgiai okok motiválták. Az, mintegy válasz a gyalázatosagra, és az erőszaktevésre. Azon jelenetben pedig, amikor önvallomást gyakorol arról beszél, hogy valami módon reagálnia kell arra, ami vele történ, és erre a Feofánnal közös jelenetben kerül majd sor. A gyilkosságra akkor kerül sor, amikor a tatárok berontanak a székesegyházba és üldözik a gyengeelméjű lányt.” <1930/98/6>

<sup>467</sup> Varfolemej éjszaka: (Szent Bertalan éj) 1572 augusztus 24. éjszakáján a párizsi katolikusok hugenották tömegeit mészárolták le.

<sup>468</sup> Vö. Tarkovszkij szavaival az 1966.01.19-i ülésen: „Ami az önvallomás jelenetét illeti, amiről senki nem beszélt, számomra ez a forgatókönyv legfontosabb problémája – Andrej önvallomása Danyiilnak, amikor elmondja, hogy tatárt ölt. Én a forgatókönyvíró nézőpontjából vizsgálom a dolgot. Kulcsjelenetről van szó, ami elsődleges abban az értelemben, hogy feltárjuk a gyilkosság pszichológiai hátterét, emocionálisan sokkoljuk a nézőt. Andrej nem érti – hogyan ölt, és ha ölt, akkor ennek miért nincsen következménye a következő epizódokban, dramaturgiai értelemben. Ezért más megoldást találtunk. Lerövidítjük a Danyiillal közös epizódot. Hiszen semmilyen gyilkosság nem történik, az Uszpenszkij-székesegyház ostrománál pedig Rubljov nem egy tatárt, hanem egy oroszot öl meg.” <1930/98/6>



A.A. TARKOVSKIJ

*A lényeg nem a gyilkosság elismertetése, hanem a hozzá vezető okok feltárása.*"<sup>469</sup>



---

<sup>469</sup> <1970/100/6-9#1966.01.05>

### 2.1.3.6. Az összeomlás – 1966

Tarkovszkij hiába próbált érvelni a film művészi megalapozottsága, a jelenetek irodalmi értéke, a művész belső lelki útjának fontossága mellett, szavai nem találtak meghallgatásra. Sajátos értelemben vett patthelyzet alakult ki az alkotóközösségen belül.

A forgatócsoportnak, tekintettel alávetett helyzetére és a fokozódó nyomásra, végül konkrét és hatásos rövidítésre kellett elszánnia magát 1966 januárjában. Az erről szóló dokumentum első szavaiból kiérezhető az alkotók keserősége a kényszerűen elhatározott változtatások miatt:

*„A Művészeti Tanács kritikáját megszívleva és átgondolva, valamint a felvett anyag és az új forgatókönyv<sup>470</sup> áttekintése után az „Andrej Rubljov” forgatócsoportja a következő változtatásokra szánta el magát:*

- 1. Feladja a novgorodi expedíció tervét, így a vlagyimiri expedíció során kerül felvételre a „KIVÉGZÉS” jelenet.*
- 2. Kihúzza a forgatókönyvből a KULIKOVÓ MEZEI CSATA jelenetet, helyileg megoldva (lásd a forgatókönyv legutóbbi változatát), ellentétben azzal az önálló és jól kifejtett tartalommal, ami az irodalmi forgatókönyvben található. A „Kulikovói csata” jelenet azonban elengedhetetlenül szükséges<sup>471</sup> a film eszmei egységének szempontjából.<sup>472</sup>*
- 3. Lerövidíti a CSEPŰRÁGÓ VISSZATÉRÉSE jelenetet 80 méterre, ami a téli vlagyimiri expedíció keretében kerül felvételre, így jelentősen megkönnyítve az irodalmi forgatókönyv vonatkozó részének felvételét – ez nagyon fontos az orosz ember esendő karakterének CSEPŰRÁGÓ vonalbeli megerősítéséhez.*
- 4. Kéri az alkotóközösség vezetőségét, járuljon hozzá a KIRILL VISSZATÉRÉSE epizód felvételéhez az ANDRONYIKOV KOLOSTOR ÁTJÁRÓI pavilonban, a javasolt rosztov-jaroszlavszkiji expedíció helyett.*
- 5. Kéri az alkotóközösség vezetőségét, hogy az ú.n. „új jelenetekhez” úgy viszonyuljanak, mint az alkotóközösség és a szerkesztőség által jóváhagyott régiekhez, amelyeket novgorodi, jereváni,<sup>473</sup> kizsi-beli és rosztovi hosszú expedíciók során kellett volna felvenni.*
- 6. Kéri, hogy a készülő film eszmei-művészi tartalmára legalább akkora figyelmet fordítsanak, hiszen ez nem kevésbé fontos, mint a technikai-pénzügyi oldal, aminek a megvitatására olyan heves viták keretében került sor az alkotóközösségben és a szerkesztőségben.*

<sup>470</sup> Az 1966 januárjában érvényben lévő forgatókönyv.

<sup>471</sup> Vö.: <1970/100/6-17#1966.01.18>, ahol a csatát már szükségtelen elemként kezelik.

<sup>472</sup> Lásd még: „A művészfilmben gondolkodás, legalábbis abban a munkalépcsőben, amit a forgatókönyv önmagában jelent, noha tényleg írás, sőt (feltéve, ha jó dialógusokra épül) egyenesen és tényleg a dráma egyik műfaját képviseli, lényegesen eltér az írásban kifejeződő gondolkodás általános és természetes formáitól (és részben annak logikájától is), hiszen klasszikus művészeti eszközzel, médiummal, íráson, szavakon, nyelven keresztül közelít egy tőle merőben idegen célhoz: a filmhez, a mozgóképhez, amelynek törvényszerűségei azt követelik, hogy elnémuljon a szó, a párbeszéd, hogy ezáltal megszólaljon a kép, a képsor, a rendező, a színész.” In. Dobai 1983 : 231

<sup>473</sup> Tarkovszkij Örményországba utazott volna a jelenet felvételére.

*Jelen szakvélemény a rendezői forgatókönyvhöz<sup>474</sup> tartozik, amelyben a film méretét a forgatócsoport 5000 méterre<sup>475</sup> korlátozta.”<sup>476</sup>*

Két hét elteltével az alkotóközösség újabb, immár kétnapos ülést tartott. A szerkesztők hajthatatlanok voltak az általuk fontosnak tartott kérdésekben:

„*NAPIREND:*

1. Az „*Andrej Rubljov*” eddig felvett anyagának megtekintése.
2. A forgatókönyvírók és a rendező által az alkotóközösség Művészeti tanácsának véleménye alapján a rendezői forgatókönyvben eszközölt változtatások megvitatása.
3. Az „*Andrej Rubljov*” pénzügyi-gyártási kérdéseinek, valamint a film jövőbeni munkálataival kapcsolatos problémák megvitatása.

*Az eszmecsereben részt vettek:*

*A film szerkesztője L. Lazarev, A. Alov, J. Bondarjev, B. Griбанov, P. Danyiljanc, G. Jegiazarov<sup>477</sup>, V. Kepsz, N. Lebesev, E. Malcev, V. Naumov, A. Pudalov, A. Tarkovszkij, A. Fajncimmer<sup>478</sup>*

*Az Művészeti Tanács jelen eszmecsereben részt vevő valamennyi tagja elismerte a leforgatott anyag magas művészi színvonalát, a rendezőnek és a film vezető operatőrnek V. Juszovnak tehetséges munkáját, valamint az érdekes alkotói megoldásokat.*

*Ugyanakkor, a Művészeti Tanács tagjai azon aggodalmuknak adtak hangot, hogy a film terjedelme túlzottan megnövekedett, így félő, hogy a betervezett 5,000 méter túllépése a film művészi értékének kárára válik majd.*

*Azzal kapcsolatban, hogy a felvétel folyamán a leforgatott epizódok rendezői megoldása a terjedelem megnövekedését eredményezte, az alkotóközösség Művészeti Tanácsa a betervezett méret betartása érdekében az alkotóktól jelentős terjedelembeli rövidítéseket követelt. Ezek a rövidítések a filmstúdió főszerkesztőségével egyetértésben kerültek kidolgozásra. Ily módon, a változtatások a felvett anyag teljes terjedelmének csak kis mértékű eltérését eredményezték a forgatókönyvhöz képest, ami ki lesz küszöbölve a végső vágás során. A rövidítéseket – a nyári-őszi természeti képek, a téli és a stúdiófelvételeket valamint minden a cselekmény szempontjából fontosnak ítélt jelenet vonatkozásában – az alkotóknak elsősorban a forgatókönyv megkurtításával kellett elérni.*

*Ugyanakkor a téli és a stúdiójelenetek lerövidítése helyett az alkotók egy olyan forgatókönyvvel álltak elő, amelyben a terjedelmet jelentősen tovább növelő új jelenetek vannak. Ennek eredményeként a már felvett 3,425 méter anyagot is belekalkulálva, a film teljes terjedelme 6,378 méterre<sup>479</sup> növekedett.*

*A Művészeti Tanács összes tagja egyhangúlag egyetért azzal, hogy a felvett epizódok egy része elnyújtott és ez a film érzelmi hangulatának leromlását eredményezi, ezért azt javasolja, hogy a vágás során távolítsák el ezeket az elnyújtást eredményező*

<sup>474</sup> 1968/100/6

<sup>475</sup> Vö. Tarkovszkij szavaival: „Ha azt mondom, mindent megteszünk az 5000 méter betartására, lehet, hogy az igazat mondom, de nincs jogom ezt mondani, mert tudom, hogy az 5000 méter nem tartható. Nem tudom, mennyivel fogjuk meghaladni az 5000 métert, de amikor alaposan megnézik a felvett anyagot, kiderül, hogy annak negyede kiesik.” In. 1930/98/6

<sup>476</sup> <1970/100/6-15#1966.01>

<sup>477</sup> Jegiazarov, Gavriil Georgijevics (1916.05.02. - ), 1944-ben végzett a VGIK-en: filmoperatőr, rendező, forgatókönyvíró. 1977-ben a Szovjetunió Érdemes Művésze. 1956 óta tagja a Kommunista Pártnak.

<sup>478</sup> Fajncimmer, Alekszandr Mihajlovics (1906.01.13. – 1982.04.21.), rendező. 1928-ban Pudovkin osztályában fejezte be a filmfőiskolát. Életében közel 30 filmet forgatott.

<sup>479</sup> Ez kb. 40 perc pluszt jelent, így a film teljes terjedelme megközelítőleg 215 perc lett volna.

részeket annál is inkább, mivel a már felvett 3,880 méter<sup>480</sup> jelentősen kibővíti a forgatókönyvben szereplő terjedelmet.

A forgatókönyv új változata alapján a rendező a még felvételre kerülő anyag terjedelmét 2,498 méterben<sup>481</sup> állapítja meg. A Művészeti Tanács kiemeli, hogy a megállapított 5,000 méter bárminemű túllépése a filmnek kárára válik, ezért a rendezőnek azt javasolja, hogy több jelenetet és beállítást rövidítsen le annak érdekében, hogy a még fel nem vett anyag ne lépje túl az 1,600 métert.<sup>482</sup>

A feladat megoldása érdekében a Művészeti Tanács tagjai a következő konkrét javaslatokkal állnak elő:

El kell távolítani a forgatókönyvből a „Kivégzés”, „Kulikovói csata”,<sup>483</sup> „A csepűrágó visszatérése” jeleneteket, valamint jelentősen lerövidíteni Kirill és Feofán beszélgetését a novgorodi székesegyházban, ezen kívül egy sor helyszínt és párbeszédet meg kell megkurtítani.

A felvett anyag megvitatása során a Művészeti Tanács tagjai kifejezték ellenérzésüket a sok naturalisztikus, kegyetlen jelenettel szemben<sup>484</sup> (a ló esése, a lángoló tehén nagy totálban, az elesett harcos torkából ömlő vér).

#### ELFOGADÁSRA KERÜLT:

1. A. Tarkovszkij filmrendező 1966. február 01-ig 5000 méter anyagra kidolgozva készítsen rendezői forgatókönyvet, azzal a kikötéssel, hogy a még fel nem vett jelenetek ne haladják meg az 1,600 métert.
2. A jelenet felvételéig le kell rövidíteni Feofán és Kirill beszélgetését a novgorodi székesegyházban.
3. A forgatócsoport készítsen egy ütemtervet és egy új költségvetést a film munkálataival kapcsolatban az 5,000 méter terjedelemben átdolgozott rendezői forgatókönyv alapján.

A rendezői forgatókönyv végső változatának kidolgozásakor, a film gyártási tervében a jelentős költségtúllépés miatt meg kell találni a legtakarékosabb megoldásokat a tervezett jelenetekkel kapcsolatban.<sup>485</sup>

P. Danyiljanc, a VI. Alkotóközösség igazgatója az ülést követő héten jelentést írt a MOSZFILM főszerkesztőjének az engedetlen rendezőről:

„TISZTELT ALEKSZANDR JEVSZEJEVICS!”<sup>486</sup>

Az alkotóközösség Művészeti Tanácsa elé véleményezésre beterjesztett „ANDREJ RUBLJOV” legutóbbi változata nem, hogy nem rövidebb, amint azt vártuk, hanem éppen ellenkezőleg, jelentősen túllépi a film számára megállapított 5 ezer méteres keretet. Az alkotóközösség vezetőségének és a Művészeti Tanács egybehangzó véleménye alapján az 5,000 méteres keret bárminemű túllépése tönkreteszi a filmet. Ezzel kapcsolatban, az alkotóközösség vezetősége kötelezte az alkotókat néhány helyszínt eltávolításával a forgatókönyv terjedelmére reálisan megállapított 5000 méter

<sup>480</sup> Ez 112 percet jelentett.

<sup>481</sup> Megközelítőleg 83 perc.

<sup>482</sup> 54 perc anyag.

<sup>483</sup> Vö. : <1970/100/6-15#1966.01>, ahol a Kulikovói csata elengedhetetlenül szükséges elemként szerepel.

<sup>484</sup> Vö. Tarkovszkij szándékával: „Ami a kegyetlenséget illeti, a kérdés roppant egyszerű és világos. Ez az egész egy kegyetlen elvek alapján felépülő film stílusáról szóló probléma, ami az élet árnyoldalát kutatja.” In. 1930/98/6

<sup>485</sup> <1970/100/6-17#1966.01.18\_19>

<sup>486</sup> Rekemcsuk, Alekszandr Jevszejevics (1927.12.25. - ) író, forgatókönyvíró, a MOSZFILM főszerkesztője.

*betartására, folyó év február 1-i dátummal. Tekintettel arra, hogy az alkotók egy sor új jelenetet és epizódot tettek a filmbe, kérem Önt, terjessze FEL<sup>487</sup> az „Andrej Rubljov” legújabb változatát a GRK<sup>488</sup> elé a film legolcsóbb megvalósítási lehetőségének felkutatásának céljából, tekintettel a bonyolult költségvetési-finanszírozási helyzetre,<sup>489</sup> amibe jelen pillanatban a forgatócsoport került.”<sup>490</sup>*



---

<sup>487</sup> A kiemelés az eredetiben is megtalálható.

<sup>488</sup> GRK: Glavrepertkom, a Bemutatókat Ellenőrző Bizottság.

<sup>489</sup> Vö. : „Nálunk most eljelentéktelenedett a filmművészet. Az állami finanszírozás saját maga fojtja el az ötleteket, és silány, spekulatív, zavaros folyadékot vedel. Az érdemrenddel és a ranggal bírók, akik képtelenek két szó összekapcsolására, romhalmazzá tették filmművészetünket, és ezeken a romokon füstölög néhány elképzelés maradványa.” In. Tarkovszkij 2002 : 75

<sup>490</sup> <1971/100/6-21#1966.01.24>

### 2.1.3.7. A forgatási időszak vége - 1966. március

A film forgatási munkálatainak első üteme 1966. február 9-én ért véget:

*„Az 1966. február 28-án kelt, 6-pl-II. számú levelünk kiegészítéseként közlöm, hogy a MOSZFILM Filmstúdióban a következő ütemterv szerint folynak A. Tarkovszkij rendező „Kezdetek és utak” című filmjének felvételi munkálatai.*

*Az 1966. március 1-i állapot szerint a forgatócsoport leforgatott ...85 méter<sup>491</sup> hasznos anyagot. 1165 méter anyag felvételét meg kell még valósítani.*

*Ennek tükrében a forgatócsoportnak még 2,5 hónapra van szüksége a forgatáshoz és 2,5 hónapra a montázs-hangtechnikai munkálatok elvégzéséhez.*

*Ezzel kapcsolatban a filmstúdió kéri a film megvalósítására kitűzött határidő 4 hónapos meghosszabbítását, így a végső dátum 1966. július 29. lesz (a kétrészes film így 22 hónap alatt készül el).*

*A Bizottság<sup>492</sup> utasítását és a film munkálatainak ütemtervét csatoltuk.”<sup>493</sup>*

A film körüli nehézségek immár nem kerültek el a „vezetőség” figyelmét sem. Végül a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottságához – mint legfelsőbb illetékes szervhez – is eljutott a film körül kialakult komplex probléma híre. A Bizottság egy március 12-én kelt levélben, a felvett anyag művészi értékének elismerése mellett, a kialakult helyzetért – visszadobva a labdát – a MOSZFILM-et és azon keresztül az alkotóközösséget tette felelőssé. Kilátásba helyezte továbbá a forgatócsoport és a rendező azonnali „megregulázását” és a probléma azonnali megoldásának szükségességét:

*„Az „Andrej Rubljov” anyagának megtekintése bebizonyította, hogy A. Tarkovszkij filmrendezőnek sikerült a középkori élet és a nemzeti öntudatra ébredés emlékeztető és ragyogó képeit elkészítenie. Különösen jól sikerült az alkotóknak a harang öntését bemutató jelenet – ami nem csak a rendezés precizitásával és a színészi játék nagyszerűségével tűnik ki, hanem a nép művészetét bemutató téma megvalósításában is jeleskedik.*

*Mindezek ellenére a filmben súlyos hibák is vannak. Néhány jelenet elnyújtott. A filmben túlzottan erőteljesek a jurogyivij lány templomba való belépését<sup>494</sup>, a pogányok fürdőzését bemutató<sup>495</sup> (történelmileg egyébként is kétséges) naturalista-<sup>496</sup>, valamint a*

<sup>491</sup> Az eredeti dokumentumban elmosódott a pontos szám.

<sup>492</sup> Filmügyi Bizottság

<sup>493</sup> <1970/100/6-6#1966.03.02>

<sup>494</sup> A jurogyivij lány a vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyházba belépve rávázelt a templom kövére.

<sup>495</sup> A pogány ünnepen a falu lakói meztelenül fürödnek meg a folyó vizében Szent Iván éjjelén. A jelenetben látható képsorok, ellentétben jelen dokumentum állításaival, hitelesen mutatják be az éjszaka eseményeit.

<sup>496</sup> Vö.: „Hogy naturalizmus-e a tárgy és a filmvásznon való ábrázolása közti hasonlóság, csak akkor dönthetjük el, ha megvizsgáljuk, szolgál-e valamilyen célt, kifejez-e valamilyen elképzelést ez az azonosság. Ha a hasonlóság csak külsőleges, az ábrázolás naturalista. Ha a hasonlóság az általánosító művészi kép építőanyaga, akkor szó sem lehet naturalizmusról.” In. Macseret 1973 : 21

gyengeelméjű lány feletti élcélődést bemutató képek<sup>497</sup>. Ezeket a jeleneteket feltétlenül újra kell gondolni és ki kell javítani.

A rendező által a forgatókönyvben végrehajtott változtatások nem mindig helyesek – ez elsősorban a jurogyivijt illeti, valamint a második rész prologusát,<sup>498</sup> ahol a szárnyak helyett léggalonnal<sup>499</sup> próbál repülni egy ember.

A film munkálatai során kifejezőbben kell bemutatni Rubljov művészetét egy sötét korban, a nép boldogságról szóló álmainak megvalósítását és alkotói felívelését.

Meg kell jegyezni, hogy sem a szerkesztőség, sem a művészeti vezetés nem biztosították a forgatócsoport munkájának következetes ellenőrzését. Ennek eredményeként az eszközök pazarló felhasználása,<sup>500</sup> a megállapított pénzügyi keret és a film terjedelmének túllépése stb. következett be.

Mindez a munka komolyan vételét, az „Andrej Rubljov” felvételi munkálatainak, az alkotóközösség és a forgatócsoport tevékenységének megrendelését kívánja.

Kérem, értesítsék a Bizottságot az „Andrej Rubljov” munkálataival kapcsolatban meghozott intézkedésekről.<sup>501</sup>

A levél üzenete félreérthetetlen – újabb problémák esetén a MOSZFILM vezetőségét teszi felelőssé a Bizottság.

A forgatási időszak befejeződését követően a film művészeti szakértője és szerkesztője L.Lazarev, tartalmi ismertetőt készített a filmről. Az írásban, tekintettel arra, hogy azzal már magát is minősíti, nyoma sincsen Lazarev – sokszor igen kritikus – hangvételének:

„Az „ANDREJ RUBLJOV” egy kétrészes film, amelynek forgatókönyvírói A. Koncsalovszkij és A. Tarkovszkij, rendezője pedig az az Andrej Tarkovszkij volt, akinek a nevét mindenki megismerte az „Iván gyermekkor” című film kapcsán, és aki V. Juszov<sup>502</sup> operatőrrel együtt a szovjet filmművészet egyik legfeltűnőbb jelensége.

A film a XV. századot idézi, azt az időszakot, amikor már a végét járta a 300 éves tatár iga.<sup>503</sup> Az országot fejedelmek acsarkodása szaggatta szét, amit a tatárok

<sup>497</sup> A jurogyivijt lány felett a tatárok élcélődnek az Andronyikov kolostor udvarán.

<sup>498</sup> A kezdeti elképzelések a forgatás folyamán megváltoztak. Tekintettel arra, hogy anyagi okok miatt a film első részének prologusát – a Kulikovói csatát követő reggel képei – nem forgatták le, a második rész prologusa – a repülő muzsik – került a film elejére.

<sup>499</sup> A léggalonnal ötletének elvetése Tarkovszkijnak tulajdonítható, aki túlságosan mesterkéltnak érezte, hogy a muzsik szárnyakon repüljön az ég felé.

<sup>500</sup> Az anyagi források pazarló felhasználásáról szóló rész gyakorlatilag alaptalan. Lásd Ogorodnyikova írását In. Туровская, М.: 7½ или фильмы Андрея Тарковского, Москва. 1991. 72. p.

<sup>501</sup> <1970/100/6-5#1966.03.12>

<sup>502</sup> Tarkovszkij és Juszov viszonya a rendező állítása szerint nem volt felhőtlen. 1972-ben ezt írta naplójába: „Ami Juszovot illeti, meggyőződése, hogy tudatosan választotta éppen azt a pillanatot, amelyben az együttes munka megtagadása a legfájdalmasabban érint engem. Titkon sohasem szeretett engem. Gonosz ember. Osztálygyűlöletet érez az értelmiségiekkel szemben.” In. Tarkovszkij 2002 : 85

<sup>503</sup> Lásd még: „Egyre erősödött az a meggyőződés, hogy a mongolok feletti eljövendő győzelemnek, az ország felszabadításának záloga a szétdarabolt feudális erők egyesítése. A Kulikovói csata különösen nagy szerepet játszott ebben. Megmutatta, mire képesek az oroszok, ha egységesen szállnak harcba a közös ellenséggel; vezető szerepet biztosított a moszkvai hercegeknek, s ezzel az ország egyesítésének legtevékenyebb harcosaivá tette őket; elősegítette a nemzeti öntudat növekedését. A Kulikovói csata után – bármilyen súlyos is volt a nép helyzete –, mind többen hittek Oroszország jövőjében. Világosan tükrözött ezt a hangulatot Rubljov művészete, akinek az élete szorosan összekapcsolódott azokkal a társadalmi körökkel, amelyek a legtevékenyebben vették ki részüket a nemzeti felszabadító mozgalomból.” In. Lazarev 1963 : 5

kihasználtak. Ebben az orosz nép számára oly tragikus időszakban alkotott Andrej Rubljov, a tehetséges orosz művész, akiről a film szól.

A film, amelyet A. Tarkovszkij készített, nem életrajzi alkotás, és erre sem nálunk, sem külföldön nem volt még példa. A XV. század zseniális művészeről fennmaradt szegényes források miatt a szerzők szabad kezet kaptak, semmi nem korlátozta a fantáziájukat. A lényeg, hogy az alkotók olyan művészi elvet találtak, ami Rubljov lelki világát művészetére alapozva próbálja megteremteni, felderítve, milyen történelmi események vezettek el annak formálódásához. Ily módon az Andrej Rubljov életéről szóló film a Rusz életéről és az orosz nép történelmi útjáról szóló filmmé vált.

A film egy másik sajátosságáról szólva elmondható, hogy a szerzők elhatárolódtak mindenfajta egzotikumtól a történelmi tények ábrázolásakor, idegen tőlük a stilizáció, – a történelem képsorait a filmen olyanak látjuk, amilyenek a kortársak láthatták a valóságban. A film jelentős része nem stúdióban, hanem az orosz építészet és kultúra ősi építészeti emlékeiben került felvételre. A mű szigorúan elveti a teátrális hatásokat, ezért alkalmas a kemény, sokszor kegyetlen élethelyzetek tolmácsolására. Mindezek mellett nem csupán a karakterekből és helyzetekből, de a mű egész művészi szövetéből az Oroszország és annak népe iránti szeretet árad.

Az alkotók azért, hogy elkerüljék a történelmi események ábrázolásakor a modernizációt, a napjainkra oly jellemző éles hangvétellel teszik fel – a művész erkölcsi nézőpontjáról, annak és a korszaknak a kapcsolatáról, a nép életéről, a valóság és annak kegyetlen helyzeteiben megbúvó életigenlés tragikus szembenállásáról, a művészetnek a nép lelki életében<sup>504</sup> játszott szerepéről – a kérdéseket. Ezek a filmben olyan mélyen és grandiózusan kerülnek a vizsgálat fókuszába, amint azt a nagy művész lelki drámájához való közelítés megköveteli.

Ragyogó rendezés, csodálatos képsorok, remek színészi játék azok a nem kevésbé fontos elemek, amelyek a szakértők szerint a filmet az orosz történelmi gondolkodás egy új szintjére emelik. Ez az értékelés, jóval több, mint jeles osztályzat, ez egy olyan magas szint, amire csak az orosz filmművészet legnagyobb mesterei – Sz. Eizenstein,<sup>505</sup> V. Pudovkin,<sup>506</sup> M. Romm jegyezték magukat.”<sup>507</sup>



<sup>504</sup> Lásd még: „A marxista kultúrelmélet számára a legfontosabb dolog a lelki élet osztálytársadalmi alapjainak feltárása.” In. Горбунов 1980 : 256; Vö. : „A nyárspolgári világnézetéről szóló próféciájával a szocializmus elgyengíti és kiüresíti a nép lelkét. A szocializmus tetőtől talpig át van itatva annak a kapitalizmusnak a mérgével, amellyel eszmei háborút vív, hiszen valójában nem más, mint a kapitalizmus kifordított mása. Hatalmas tömegeket vonz alapvető célok kielégítésével a gazdasági harc területén, ugyanakkor észrevétlenül lealacsonyítja őket lelkileg. Ez az oka annak, hogy a szocializmus ellentétes minden vallásossággal, minden lelki tényezővel, a nem nyárspolgári attitűdökkel, ellensége a művészetnek, az igaz kultúrának. Lélegzetével megfojtja a nép lelkét.” In. Булгаков 1991 : 223; Lásd még: „Azért szeretném kifejezni, hogy a művészet nem értelmezhető osztályszempontból, mert a művészet marxista megközelítésében eddig minden teljesen helytelenül dolgoztak ki. Ha a halhatatlan művészetet – ezt a rendkívüli történelmi anyagot – csak a „fényes jövő”-ben érthetik meg az emberek, kétségtelenül nem szorulhat szűk osztálykeretek közé.” In. Tarkovszkij 2002 : 102

<sup>505</sup> Eizenstein, Szergej Mihajlovics (1898.01.22. – 1948.02.1.): filmrendező, forgatókönyvíró, teoretikus. A Szovjetunió egyik legismertebb filmrendezője, a nevéhez kapcsolódó montázselmélet kidolgozója. Legismertebb filmjei: *Sztrájk* (1925), *Patyomkin páncélos* (1925), *Október* (1927), *Régi és új* (1929), *Bezsín rét* (1935–37), *Alexandr Nyevszkij* (1938), *Rettegett Iván* (1945).

<sup>506</sup> Pudovkin, Vszevolod Illarionovics (1893.02.28. – 1953.06.30.): filmrendező, színész, teoretikus. 1948-ban a Szovjetunió Érdemes Művésze. Eredetileg a Moszkvai Egyetem matematika-fizika fakultásán tanult, de a háború miatt nem fejezte be. A harcokban megsebesült, fogságba esett és csak 1918-ban tért vissza hazájába, amikor beiratkozott a Filmfőiskolára. A század eleji orosz filmrendezők „nagy nemzedékéhez” tartozik.

<sup>507</sup> <1973/100/6-50#1966.06.09>



#### 2.1.3.8. A gyártási munkálatok befejezése - 1966. július

A MOSZFILM hivatalosan 1966. július 4-én jelentette be egy levélben a gyártási munkálatok befejezését a Filmügyi Bizottságnak, amiben magyarázatot kapunk a film címváltozásáról. Az addig paralel módon használt elnevezést a *Kezdetek és utak*– (*Andrej Rubljov*)-ot felváltja az *Andrej passió*. Az ok igen prózai – egy V.I. Lenin életéről szóló színdarab<sup>508</sup> is hasonló címmel szerepelt, ezért a Tarkovszkij film címét, azonnal meg kellett változtatni:

*„A MOSZFILM Filmstúdió befejezi a KEZDETEK ÉS UTAK (Andrej Rubljov) című kétrészes film gyártási munkálatait. Megtekintve az anyagot arra a következtetésre jutottunk, hogy a film címe a KEZDETEK ÉS UTAK semmiképp sem felel meg a mű tartalmának.*

*Ezen kívül létezik egy színházi mű V.I. Lenin életéről, amely címe „Kezdet és utak”<sup>509</sup>.*

*Megvitatva a kérdést a filmstúdió kereskedelmi főosztályával, a MOSZFILM Filmstúdió azt kérvényezi, hogy a film címét Kezdetek és utak-ról új névre – Andrej passió-ra változtassák át.”<sup>510</sup>*

Az alkotás vászonra kerülésének utolsó feltétele a film hivatalos elfogadása volt. Ez a folyamat azonban már az alkotóközösségen belül sem ment zökkenőmentesen. Erről tanúskodik Lazarev 1966. augusztus 8-i szakvéleménye a leforgatott filmről, ami tartalmát tekintve ellentétben áll az általa alig két hónappal írt<sup>511</sup> pozitív végkicsengésű tartalmi értékeléssel:

*„A Művészet Tanács<sup>512</sup> felhívja a forgatócsoport figyelmét az anyag jelentős lerövidítésének (egy sor epizód és beállítás túlzottan elnyújtott – például a hatyú röpte, a fejedelmek küzdelme, a mezőn vágatató tatárokat bemutató képsorok, a gyengeelméjű lány elrablásának képei, az agyag felkutatása stb.), valamint a felesleges naturalista képsorok eltávolításának szükségességére – különös tekintettel az „Ostrom” epizódra, ezen kívül egy sor párbeszédet és szöveges részt jelentősen le lehet rövidíteni. A film alaphangulatát nem sikerült minden esetben szerencsésen megalkotni, néhány jelenetet át kell alakítani.*

*A Művészeti Tanács elfogadja az „Andrej passió” című filmet és javasolja, hogy a film vágása során küszöböljék ki a fent említett hiányosságokat.”<sup>513</sup>*

1966. augusztus 25-én végül V. Baszkakov<sup>514</sup> aláírta a film – Bizottság általi – feltételes elfogadásáról szóló dokumentumot. A hivatalos elfogadást feltételhez

<sup>508</sup> A színdarab szerzőjéről és magáról a műről alapos kutatás után sem sikerült többet kideríteni.

<sup>509</sup> A darab eredeti címében a „kezdet” szó egyes számban szerepel, ezért a két alkotás címe nem teljesen azonos, csak rendkívül hasonló.

<sup>510</sup> <1970/100/6-78#1966.07.04>

<sup>511</sup> <1973/100/6-52#1966.06.09>

<sup>512</sup> A VI. Alkotóközösség Művészeti Tanácsa.

<sup>513</sup> Фокин 1993 : 25.

kötötték: el kellett végezni a szükséges rövidítéseket és átalakításokat. Ezért Tarkovszkij öt nap múlva levelet írt Szurkovnak<sup>515</sup> a kívánalmak felsorolásával:

*„Az „Andrej passió” című filmünknek a MOSZFILM VI. Alkotóközösség Szerkesztői Kollégiumában lefolytatott áttekintését követően, valamint a filmstúdió főigazgatóságán és szerkesztőségeiben, a Glavk szerkesztői kollégiumában lefolytatott megbeszélések alapján, forgatócsoportunk a következő változtatásokat végzi el a film megjavítása és lerövidítése érdekében:*

- 1. „A muzsik repülése”. Kivágásra kerül a jelenetet elnyújtó üldözés.*
- 2. Kivágásra kerül Andrej, Kirill és Danyiil azon jelente, amelyben elhagyják a Szentháromság kolostorát...<sup>516</sup>*
- 3. Lerövidítjük a csepűrágó első jelenetét – kivágjuk a körpanoráma felét a katonák megjelenése előtt.*
- 4. Kirill és Feofán első találkozásának jelenetéből kivágásra kerül a szolgálal folytatott vita.*
- 5. Lerövidítjük az „ikonfestés” szövegét, amely Kirill belső monológjaként hallható a Rubljov Feofán általi meghívását bemutató epizódban.*
- 6. Rövidítünk a hírnök jelenetén a „Meghívás” epizódban.*
- 7. Kivágjuk az egyik beállítást, ami elnyújtja a Rubljov és Danyiil kibékülését bemutató jelenetet.*
- 8. Jelentősen lerövidül és pontosabbá válik Andrej, Feofán és Foma jelenete a tavaszi ligetben. Eltávolítjuk a „hattyú röpte” című részt a jelenetből.*
- 9. Pontosításra kerül a „Golgota” jelenet szerkezete, amely azt a gondolatsort világítja meg, hogy a „Golgota” nem más, mint Andrej víziója, a Feofán által elmondott események kanonikus megközelítése, azok kapcsolata az evangéliumi „eseménnyel”.*
- 10. Rövidebbé válik a pogány ünnepet követő leszámolás jelenete Marfával.*
- 11. Eltávolításra kerül az „Utolsó ítélet” epizódban az az Uszpenszkij-székesegyházban lejátszódó jelenet, ami Andrej és Danyiil hajdinamezőn elhangzó vitáját ismétli meg.*
- 12. Kivágjuk Andrej belső monológját a megvakítás jelenete előtt ...*
- 13. Rövidebbé válik a megvakítás jelenete.*
- 14. Alapjaiban dolgozzuk át a gyengeelméjű lány megjelenésének jelenetét az Uszpenszkij-székesegyházban.*
- 15. A „Rajtaütés” epizódból eltávolításra kerülnek a naturalista jelenetek:*
  - a., a felgyújtott téhén*
  - b., megvágjuk a ló zuhanásának jelenetét*
  - c., lerövidítjük Pjotr haláltusájának képeit.*
- 16. Rövidebbé válnak a kisebbik herceg visszaemlékezésének képei...*
- 17. Rövidebbé válik Andrej és Feofán jelenetének kezdete a leégett Uszpenszkij-székesegyházban.*
- 18. A „Szerelem” epizód – amelynek új neve „Hallgatás” – kivágjuk a kutyák marakodásának jelenetét...*
- 19. A „Harangöntés” epizódban – rövidebb lesz a csepűrágó másodszori megjelenésének képsora...*

---

<sup>514</sup> V.E. Baszkakov: a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottság (GOSZKOMITET / GOSZKINO) elnökhelyettese.

<sup>515</sup> Szurkov, Jevgenyij Danyilovics (1915.10.31. - ), írodalmár, kritikus. 1939-ben végzett a Gorkij Tanárképző Főiskolán, 1931 óta publikál. 1950 óta tagja a Szovjetunió Kommunista Pártjának. 1966-1968-ig a GOSZKINO (GOSZKOMITET) Forgatókönyvíró – és Szerkesztő Kollégiumának főszerkesztője, a Művészfilmek Főigazgatóságának elnöke.

<sup>516</sup> A dokumentumból csak a legfontosabb szövegrészek kerültek lefordításra, a témánk szempontjából másolagos jelentőségű részeket helyét „...”-al jelöltem.

20. Rövidebbé válik a harang formájának kiégetését bemutató jelenetsor.  
 21. Ezen munkálatokkal kapcsolatban ritkábbá válik a filmben a kórusének felhangzása...  
 22. Átalakításra kerülnek azok a párbeszéddek, amelyek lerontják a mondanivalót és idegenül hangzanak.  
 23. Átalakításra kerülnek a film feliratai ...<sup>517</sup>

1966. szeptember 2-án ismét összeült a szerkesztőbizottság a felmerülő gyakorlati problémák orvoslására. A közel négy éves munka, a film körüli huzavona, a megszámlálhatatlan ülés és javaslat rendkívül megterhelte a rendező egészségét és pszichéjét, ezért a film gyártásvezetője 1966 szeptemberében Tarkovszkij szabadságolását kérte:

*„A. TARKOVSZKIJ filmrendezőt saját kérésére szabadságra küldjük kimerültsége és rossz egészségi állapota miatt, az Ön<sup>518</sup> és a Főigazgatóság vezetősége által jóváhagyott felhatalmazás alapján. Ezzel kapcsolatban annak érdekében, hogy elkerüljük az érdemi munka nélkül eltöltött napokat, szabadságoljuk a forgatócsoport többi tagját is azzal a feltétellel, hogy a végső vágással- és az anyag leadásával kapcsolatos egyéb munkálatok folyó év október 10-ig<sup>519</sup> megkezdődnek.”<sup>520</sup>*

Tarkovszkij ennek ellenére végül mégsem a szabadságot, hanem az ollót választotta: az egész pihenőidőt munkával töltötte a MOSZFILM vágószobájában. Az alkotóközösség 1966. október 24-én újabb ülést tartott. A résztvevők úgy vélték, a filmet még ennek ellenére sem sikerült megfelelően kijavítani, és a munka oroszánrésze még mindig hátra van. Ezért az átvágáskor kell megoldani a forgatásról áthúzódó problémákat. Az alkotóközösség egy 9 pontból álló feladattervet határozott meg:

**„HATÁROZAT:**

*Az „Andrej passió” című film vágási munkálatait feltétlenül folytatni kell. A rendező figyelmébe kell ajánlani:*

1. *Meg kell találni a „Vlagyimir elfoglalása” című jelenet lehetséges lerövidítésének módjait, a jelenetek művészi értékét kevésbé befolyásoló képsorok rovására. Lakonikusabbá, rövidebbé kell tenni az epizódot, ki kell vágni belőle az egymást követő emlékképeket. Világosabbá kell tenni a kisebbik fejedelem visszaemlékezéseivel kapcsolatos retrospekciókat.<sup>521</sup>*
2. *Határozottan meg kell válni azon elemektől, amelyek nevetségessé teszik a filmet (botok, fa kardok stb.) vagy szemben állnak a film összhatásával.*
3. *Figyelmet kell fordítani Feofán és Andrej dialógusaira, mert az elnyújtott párbeszéddekben nem hogy világosabbá válna, hanem határozottan elsikkad Andrej Rubljov eszmei-esztétikai mondanivalója.*

<sup>517</sup> ФОМИН 1993 : 29

<sup>518</sup> Szemjonov, R.A.: a MOSZFILM főigazgató helyettese.

<sup>519</sup> 1966.10.10.

<sup>520</sup> <1973/100/6-68#1966.09.09>

<sup>521</sup> A kisebbik herceg visszaemlékezéseiről van szó, amikor a testvérével a pátriárka kibékítette a székesegyházban és megcsókoltatta vele a keresztet. Ennek a képsorait Vlagyimir ostroma közben láthatjuk.

4. *A Kirill, Feofánhoz vezető útja előtti kivégzés képsorait el kell távolítani.*
5. *A mesterek megvakítását bemutató második jelenetet ki kell venni a filmből.*
6. *A pogány ünnepet bemutató jelenetet rövidíteni szükséges.*
7. *Lehetőség szerint le kell rövidíteni Kirill visszatérésének jelenetét.*
8. *El kell távolítani azon képeket, amelyeken a gyengeelméjű lány háromszor ...<sup>522</sup>, valamint a nem elég esztétikus képsorokat a gombákkal, az almáktól kezdődően.<sup>523</sup>*
9. *Meg kell találni a kegyetlenséget és halált bemutató képsorok művészi mértékét.*

*A rendező figyelmét fel kell hívni arra, hogy a mű jelenlegi mérete (5,642 méter)<sup>524</sup> jelentősen csökkenti annak művészi értékét.*

*Kérjük a rendezőt, ne elégedjen meg az általunk tett javaslatokkal, hanem találja meg a módját a film maximális lerövidítésének.<sup>525</sup>*

Az alkotóközösség tagjai továbbra is elégedetlenek voltak a rendező munkájával, újabb és újabb rövidítésekre sarkallták az 5000 méteres határ elérése érdekében. Az ülésen elhangzottak alapján – két nap elteltével – L. Lazarev szerkesztő ismételt szakvéleményt készített:

*„A VI. Alkotóközösség Művészeti Tanácsa, október 24-én megvitatta<sup>526</sup> az „ANDREJ PASSIÓ” című filmet, a montázs munkálatok elvégzését követően.*

*A Művészeti Tanács megerősíti azon korábbi véleményét, hogy a film magas művészi színvonalú és megállapítja, hogy az elvégzett, naturalisztikus részeket is érintő rövidítések a mű hasznára váltak. Ám, a Művészeti Tanács véleménye szerint ez a munka még nem ért véget. A film még mindig túlságosan terjengős, telítve van kompozíciós értelemben nem összefogott, szétfolyó részletekkel.*

*Még nem sikerült az összes, elnyújtottságot okozó képsort és a film egészéből kilógó epizódot eltávolítani. Különös tekintettel a „Feofán Grek”, a „Vlagyimir” és a „Hallgatás” novellákra. A belső ritmus elveszése miatt elnyújtottak a Vlagyimirt megszálló tatár támadás képsorai, ugyanez tapasztalható a pogány ünnep és a gyengeelméjű lány jelenetében is.*

*Ezen kívül figyelmet kell fordítani az „Andrej Rubljov – Feofán Grek” jelenetekre is, ahol az elnyújtott dialógusokból nem, hogy nem derül ki, hanem egyenesen elvesz a két művész vitájának igazi lényege.*

*Még nem sikerült megtalálni a halál, a vér, a kegyetlenség ábrázolásának adekvát művészi formáit.*

*A Művészeti Tanács úgy véli, a forgatócsoportnak még dolgozni kell a fent említett hiányosságok kiküszöbölésén.<sup>527</sup>*

A szakvélemény mellékletéhez az ülésen megfogalmazott hiányosságok 8 pontba gyűjtött listáját csatolták:

<sup>522</sup> Az eredeti szövegben elmosódott az írás.

<sup>523</sup> Az Andronyikov kolostorban a jurogyivij lány gombát majszol az éhínség idején. A képek kimaradtak a filmből.

<sup>524</sup> 188 percre felel meg.

<sup>525</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24>

<sup>526</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24>

<sup>527</sup> <1973/100/6-19#1966.10.26>

„A munka során a Művészeti Tanács tagjai a következő javaslatokat és kívánalmakat fogalmazták meg A. Tarkovszkij felé:

1. Meg kell találni a „Vlagyimir elfoglalása” című jelenet lehetséges rövidítésének módjait, a jelenetek művészi értékét kevésbé befolyásoló képsorok rovására.<sup>528</sup>
2. Figyelmet kell fordítani Feofán és Andrej dialógusaira, mert az elnyújtott párbeszédekben, nem hogy világosabbá vált volna, hanem határozottan elsikkadt Andrej Rubljov eszmei-esztétikai mondanivalója.<sup>529</sup>
3. A Kirill, Feofánhoz vezető útja előtti kivégzés képsorait el kell távolítani.<sup>530</sup>
4. Világosabbá kell tenni a kisebbik fejedelem retrospekcióját a visszaemlékezésekkel kapcsolatban.<sup>531</sup>
5. A mesterek megvakítását bemutató második jelenetet ki kell venni a filmből.<sup>532</sup>
6. A pogány ünnepet bemutató jelenetet rövidíteni szükséges.<sup>533</sup>
7. Meg kell találni a kegyetlenséget és halált bemutató képsorok művészi mértékét.<sup>534</sup>
8. El kell távolítani azon képeket, amelyeken a gyengeelméjű lány, mondhatni nem esztétikusan eszi a gombát.<sup>535</sup>

Ezzel kapcsolatban, a Művészeti Tanács azon véleményének ad hangot, hogy ezek a konkrét javaslatok a film előnyére válnak, és kifejezi azon reményét, hogy a rendező megtalálja azokat a további hatásos lehetőségeket, amelyekkel ki lehet küszöbölni a filmben továbbra is megtalálható homályos és elnyújtott részleteket.”<sup>536</sup>

Tarkovszkij csapdába került. Ha továbbra is ellenáll a szerkesztők akaratának, filmjét megvághatja ugyan, de hivatalos elfogadására nem kerül sor. Ez pedig egyet jelent a teljes csőddel. Négy év munkája veszik kárba, a film nem kerül a nézők elé és természetesen nem fizetik ki számára a tiszteletdíjat, ami egyetlen bevételi forrását jelentette. Más megoldás nem lévén, látszólag rászánta magát az együttműködésre: alávetve magát a szerkesztők akaratának, levelet írt A.V. Romanovnak:

„Minden oldalról áttekintve az alkotóközösség Művészeti Tanácsa, a Főigazgatóság Szerkesztői Tanácsa, valamint a Filmügyi Bizottság Játékfilmek Kollégiuma által tett megjegyzéseket filmünk első változatáról, a forgatócsoport úgy határozott, a film végleges változatán néhány változtatást kell elvégezni. Úgy véljük, a filmről folytatott megszámálhatatlan vita a Bizottságban rendkívül megnehezíti a mű végleges vágási munkálatait, mivel sok újonnan tett javaslat vagy szöges ellentétben áll a korábbi óhajokkal,<sup>537</sup> vagy pedig megvalósíthatatlan a film művészi értékének csorbitása nélkül. A vitákon olyan kívánságokat hangoztattak állandó jelleggel, amelyek közül sok szögesen ellentmond az alkotás szerkesztőelvének és dramaturgiájának.

<sup>528</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 1. pontja.

<sup>529</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 3. pontja.

<sup>530</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 4. pontja.

<sup>531</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 1. pontjának egy része volt.

<sup>532</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 5. pontja volt.

<sup>533</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 6. pontja volt.

<sup>534</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 9. pontja volt.

<sup>535</sup> <1973/100/6-17#1966.10.24> 8. pontja volt.

<sup>536</sup> <1973/100/6-20#1966.10.26>

<sup>537</sup> Vö.: Az <1970/100/6-15#1966.01> és a <1970/100/6-9#1966.01.05> számú dokumentumban Naumov véleménye, ellentétben áll a <1973/100/6-17#1966.10.24> dokumentum rövidítési pontjaival.

A 23 pontból,<sup>538</sup> amire a Filmügyi Kollégium tett javaslatot, 21-et kijavítottuk, ezen kívül saját döntésünk alapján ezt a számot még 15-el növeltük. Az alkotóközösség Művészeti Tanácsával a Főigazgatóságon lefolytatott utolsó ülést követően<sup>539</sup> ezekhez a pontokhoz sok új is csatlakozott. Felsoroljuk a legfontosabbakat:

1. Átszerkesztésre kerültek a feliratok. Fehér háttéren fekete színnel jelennek majd meg.
2. A proológusból kivágjuk a muzsik után rohanó tömeg képeit, lerövidítettük a repülés jelenetét.
3. Lerövidítésre kerültek a repülő ember halálát bemutató képek a jelenet végén.
4. Eltávolításra került Andrej, Danyiil és Kirill azon jelenete, amelyben elhagyják a Trojickij kolostort,<sup>540</sup> tekintettel arra, hogy nem világos a jelenet szerepe az elbeszélés egészében, valamint nem egyeztethető össze plasztikusan az azt követő eső képeivel a mezőn.
5. Eltávolításra került a „CSEPÜRÁGÓ” epizódból a körpanoráma fele.<sup>541</sup> Hangzásában átdolgozásra kerül a csepürágó szövege.
6. Kivágunk még néhány képkockát ebből az epizódból. Ez részben a részeket verekedési jelenetét illeti az esőben.
7. Feofán és Kirill első találkozásának jelenetéből kivágtuk a szolgálót, ami csak tovább nyújtja az ikonfestők amúgy is hosszú beszélgetését.
8. Rövidebb lett a kivégzés képsora, és a jelenet utolsó képei is átszerkesztésre kerültek.
9. Lerövidült a „festés” szövege, ami Kirill belső monológjaként hallható<sup>542</sup> abban a jelenetben, ahol Feofán meghívja Andrej Rubljovot Moszkvába.
10. Rövidebb lett a futár jelenete Rubljov meghívásakor Moszkvába.
11. Rendkívül lerövidül és szövegében átdolgozásra került az a jelenet, amelyben Andrej, Foma a tanítványa és Feofán egy tavaszi ligetben vannak.
12. Kirill – a kolostort elhagyó – jelenetét követően be kell építeni a filmbe egy „VITA” feliratot, ami könnyebben érthetővé teszi a néző számára az amúgy is nehezen követhető és terjengős FEOFÁN GREK novellát.
13. Pontosításra került a „Golgota” jelenethez a montázs sor, ami érthetővé teszi annak megjelenését Andrej fantáziájában. Andrej szövegét a jelenetben átszerkesztettük és lerövidítettük, aminek eredményeként új, majdhogynem eretnek gondolatai értehetőbbé válnak.
14. Rövidebb lett a pogányokkal való leszámolást bemutató képsor az ÜNNEP novellában.
15. Az UTOLSÓ ÍTÉLET epizódból eltávolításra került Andrej és Danyiil jelenete az Uszpenszkij-székesegyházban, ami a hajdinamezőn lezajlott vitájukat ismételné meg.<sup>543</sup>

<sup>538</sup> Lásd: Фомин 1993 : 29

<sup>539</sup> 1966.10.24. Lásd még: <1973/100/6-17#1966.10.24>.

<sup>540</sup> Szentháromság kolostor a mai Szergijev-Poszadban.

<sup>541</sup> A pajtában egy körsvenkben mutatja meg a rendező a pajtában üldögélő embereket. Ennek a kameramozgásnak ma már csak a felét láthatjuk.

<sup>542</sup> Lásd még: „A monológ első alkalmazási formájában afféle belső kommentár.” In. Bíró 1998 : 127

<sup>543</sup> Vö. Tarkovszkij szavaival: „Mielőtt a második évrre kitérek, ki kell emelnem, hogy a forgatókönyvben több helyen is foglalkoznunk kell azzal, ahogyan Andrej és Danyiil kifejezik viszonyukat ahhoz, amit a világban látnak. Nincsen túl sok ilyen hely, de az azért szükséges, hogy kifejtthesse filozófiai nézőpontját a világról.” In. 1930/98/6

16. *Eltávolításra került Andrej monológja, ami ezt a jelenetet köti össze a MEGVAKÍTÁS epizóddal, Andrej pszichológiai állapotának megvilágítása érdekében.*<sup>544</sup>
  17. *Két helyen is rövidebb lett a megvakítás jelenete.*
  18. *Alapjaiban dolgoztuk át a bolond lány megjelenésének jelenetét az Uszpenszkij-székesegyházban.*
  19. *Kikerült a novellából a mesterek megvakításának retrospekciója.*
  20. *A RAJTAÜTÉS novella sokkal dinamikusabbá vált. eltávolítottuk az égő tehén képeit.*
  21. *Felére rövidült a haldokló Pjotr képsora.*
  22. *Eltávolítottunk néhány képet és beállítást, ahol a ló farkához kötözött Patrikej kulcsár látható, amint a tatárok kínozzák őt.*<sup>545</sup>
  23. *A fiatalabb herceg három retrospekciójából csak kettő maradt meg, azok is jelentősen lerövidítve. A kurtítás elsősorban a „Fejedelmek verekedése” jelenetet érinti.*
  24. *Kivágjuk az Andrej és Feofán jelenetének kezdő képeit a leégett Uszpenszkij-székesegyházban.*
  25. *A jelenet szövegét lerövidítettük, annak pontosítása céljából.*
  26. *A HALLGATÁS novellában (amelynek eddigi neve SZERELEM volt), a novella új szerkezetének kialakítása érdekében néhány beállítást lerövidítettünk.*
  27. *Rövidebb a kutyák verekedése.*
  28. *Hiányzik a bolond lányt elragadó tatárok képsora.*<sup>546</sup>
  29. *A HARANGÖNTÉS novellában rövidebb lett a csepűrágó második megjelenésének képsora (tánc a tűz körül).*
  30. *Eltávolításra került az ú.n. Boriszka álma rész.*
  31. *Rövidebb lett a harang öntőformájának elkészítését bemutató jelenetsor.*
  32. *Átszerkesztésre került a harang megkondulása előtti szünet.*
  33. *Eltávolításra kerültek a filmet elnyújtó, kóruséneket tartalmazó részek.*
  34. *Eltávolításra került az első részből Andrej visszaemlékezésének azon képsora, ami az esővel és a csepűrágó emlékképeivel áll kapcsolatban.*
  35. *A RAJTAÜTÉS felvonásban rövidebbek lettek a felgyújtott Vlagyimirnak örvendő fejedelem beállításai.*
  36. *Rövidebb ideig látható a tatár fiúcska a harangütés pillanataiban.*
- A montázslemek pontosításának eredményeként tovább rövidült a mű. Így a film első változatához képest, ami 5,642 méter, vagyis 3 óra és 27 perc volt, a második változat 5,250 méter, tehát 3 óra és 13 perc lett.*

<sup>544</sup> Lásd még: „Kétségtelen, hogy a monológnak a filmen is akárcsak a színpadon, ilyen rejtett érzelmeket feltáró funkciója van. Ezért csak kivételes pillanatokban, nagy belső válságokat rögzítő fordulók esetében jogosult, hisz egyébként a film egész „nagyzenekara” arra szolgál, hogy ezeket az emberi vonatkozásokat kifejezze.” In. Bíró 1998 : 127

„Áztán pedig, ha már felveszi a film fegyvertárába a monológot, vajon elmehet-e amellett a különbség mellett, hogy a külső szerepét nézve kommunikatív eszköz, mint belső beszéd a tudatot képviseli. Itt nem csak a struktúra különbségének felfogásáról van szó. Más a fontos – megérteni a bonyolultságot, néha pedig az ellentétességet az emberi tudat mélyén meghúzódó „gondolatok” és az érintkezés folyamatában szavakkal kimondott gondolatok közt. Igen fontos lehetőség, hogy a filmvászonon tükröződjék, feltáruljon, amit az ember nem mindig mond el hangosan – vagy mert szégyelli magában a rosszat, vagy mert húzódik attól, hogy előnyös fényben mutassa be önmagát.” In. Macseret 1973 : 209

<sup>545</sup> A 20. a 21. és a 22. pontban említett változtatásokra az állatvédők tiltakozása miatt volt szükség. Lásd még: <1973/100/6-40#1965.09.09>.

<sup>546</sup> A képsorok eltávolítására a Tatár Köztársaság iránti politikai nyomás miatt volt szükség. Lásd még: <1970/100/6-95#1964.09.26>.

*A második változat tehát 390 méterrel, vagyis 14 perccel lett rövidebb. A film átszerkesztésével kapcsolatos munkákat befejezve, a forgatócsoport elkészült a rá bízott feladattal és úgy véli, hogy minden további rövidítés a filmen csak annak leromlását eredményezi.*

*Pontosabban, a forgatócsoport alkotói képtelenek úgy dolgozni a rövidítéseken, hogy tudják, a munka eredményeként a konstrukció és az egyes részek ellentmondásba kerülnek a film lényegével, azzal, aminek minőségét a kategóriák meghatározásakor a Bizottság jónak ítélte.*<sup>547</sup>

Mit is látunk valójában? Tarkovszkij levelében a filmrendezők egy tipikus önvédelmi reakcióját figyelhetjük meg, ami olyan jellemző sajátossága volt a kornak.<sup>548</sup> A „saját elhatározásból” végrehajtott 15 módosítást erős kritikával kell fogadnunk. A valóságban a rendező játszott a számokkal, és az átalakítások hatalmas számával próbált nyomást gyakorolni a szerkesztőkre, akik így azt olvasták ki az iratból, hogy a film szerkezete gyökeresen megváltozott. Ilyen „gyökeres” átszerkesztésről azonban szó sem volt, csupán a film egyes – gyakran kifogásolt – részei kerültek végleg eltávolításra az alkotásból. A „csel” azonban jelen esetben „nem jött be”. Mivel a rendező és készülő filmje olyan jelentős alkotásnak számított és oly nagy figyelem összpontosult rá, ilyen „átlátszó” praktikák nem hoztak átütő sikert.



A tényleges átszerkesztést követően a film – immár második változatát – 1966. december 1-én mutatták be a Filmügyi Bizottság igazgatóságának. Az ülés konklúziója az volt, hogy a rendezőnek az elvégzett átvágás ellenére sem sikerült eltávolítania a filmből minden fontosnak ítélt és kifogásolt elemet.<sup>549</sup> Így a Bizottság azt javasolta a MOSZFILM igazgatóságának, hogy folytassák tovább a film kijavítását, mivel a jelen – második – változat még mindig nem megfelelő.

Alkotói szabadságának,<sup>550</sup> művészi elképzeléseinek és elveinek feladása után Tarkovszkij hivatalosan és kényszerűségből beleegyezett ugyan a mű ismételt átvágásába, de lelkileg nem tudott beletörődni kilátástalan helyzetébe, ezért megkerülve a MOSZFILM főigazgatóságát, levelet írt a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottsága elnökének, A.V. Romanovnak:

<sup>547</sup> <1973/100/6-8#1966.11>

<sup>548</sup> Фокин 1993 : 33

<sup>549</sup> u.o. 33. p.

<sup>550</sup> Lásd még: „A filmművészetben azonban nincs ilyen lehetőség. Egyetlen filmkockát sem lehet felvenni állami engedély nélkül. Saját pénzen pedig még kevésbé. Ezt rablásnak, ideológiai agresszióknak, felforgató tevékenységnek tekintenék.” In. Tarkovszkij 2002 :16



„TISZTELT ALEKSZEJ VLAGYIMIROVICS!

Jelen levél – filmünk második változatával kapcsolatos – komoly vívódás eredménye. Arról a filmről van szó, amelynek két napos megvitatására az Ön szobájában került sor.

Rendkívül örülök, hogy Önnek és a Filmalkotók Bizottságánál működő Kollégium tagjainak tetszett a film.

Akkor Önök javaslatokat tettek az ú.n. „kegyetlen” részletekkel kapcsolatban. Megértettem, hogy ezeket a javaslatokat nem csupán a film iránti jóindulatú rokonszenv, hanem egy, a film jövőbeni megtámadhatóságának kivédésére irányuló szándék vezérelte.

Ön pontosan tudja, hogy a Bizottság javaslatai alapján sok változtatást végeztem el a Rubljov-on az első változathoz képest. Ez a film javára vált. Legutolsó beszélgetésünk alkalmával felmerült még néhány kiegészítő jellegű megjegyzés.

Bár a film, a maximális élethűség és meggyőzőerő érdekében néhány (Andrej Rubljov korát tükröző), a műben elszórva megtalálható erőteljes részletre épül, mégis úgy döntöttem, hogy átszerkesztem az alkotást.

Keserűség és megbántottság nélkül, a következő rövidítésekre szántam el magam.

Azért, hogy elkerüljem a film elítélését a benne található állatokon végzett kegyetlenkedés miatt, ami a nézőkkel a későbbiekben egy konfliktus kiindulópontja lehet, kivágjuk:

- 1., Az „Ostrom” epizódból a ló elpusztítását<sup>551</sup>
- 2., Lerövidítjük a kutya halálát imitáló képeket<sup>552</sup>
- 3., Lerövidítjük a Péter halálát bemutató képsort.<sup>553</sup>

Ezen kívül, teljes egészében eltávolítjuk a filmből a kifogásolt „lángoló tehén”, „haldokló lovas” stb. képsorokat, amik már a film forgalomba kerülése előtt is szükségtelen vádakra és támadásokra szolgáltattak alapot.<sup>554</sup>

Azon képsorok pedig, amelyek csak imitálják a halált esztétikai értelemben, és a néző számára „megkomponálatlanoknak” hatnak, úgy vélem, nem adnak alapot a film elmarasztalására kegyetlenségük miatt, mivel ezek csupán a XIV-XV. század légkörének hiteles megteremtését és a filmelbeszélés fordulatait hivatottak szolgálni.

Kérem Önt, Alekszej Vlagyimirovics, vegye számításba azt a hároméves, erőn felüli munkát (a kétéves forgatókönyvírással eltöltött időszakon kívül), aminek végül be kell fejeződnie, és az Ön segítségével a filmnek el kell foglalnia az őt megillető helyet, forgalmazásra és vászonra kell kerülnie.

Nem akarom, hogy a Rubljov az Iván gyermekkorá-hoz hasonlóan rosszul jövedelmező film legyen (sok filmszínházat láttam, ahol a délelőtti matinéműsorok (!) között szerepelt), és csak 16 millió néző lássa.

Én, miként a forgatócsoport tagjai, és a vezető szakértő kollégák is, úgy vélem, a Rubljov eszmei-filozófiai és művészeti értelemben megalapozott alkotás, ezért jó terjesztési eredményeket, a nézők elismerését és a támadások kivédését (most már, a javításokkal együtt) várhatjuk tőle.<sup>555</sup>

<sup>551</sup> Vlagyimir ostromakor egy ló zuhan le egy épületről.

<sup>552</sup> Kirill, amikor elhagyja az Andronyikov kolostort és bottal agyonveri a kuttyját.

<sup>553</sup> A Rubljov cégében dolgozó Pjotr, Vlagyimir ostromakor a nyakán megsérül, és a nyaki ütőerén át elvérzik.

<sup>554</sup> Lásd Tyemnyikova levele <1973/100/6-#1965.09.9>.

<sup>555</sup> <1973/100/6-12#1966.12.27>



Romanovot – úgy tűnt – meggyőzték az őszinte és kétségbeesett szavak, mert a levél aljára jóváhagyólag a következő határozatot írta: „*Úgy vélem, a garantált rövidítések lehetővé teszik a film elfogadását. 1966.XII.27.*”<sup>556</sup>

A Romanovnak írott levélben említett néhány apróbb naturalista részlet eltávolítását követően a stúdió 1967. január 12-én ismét bemutatta az átdolgozott filmet a Filmügyi Bizottságon.<sup>557</sup>

A film megítélése alapjaiban azonban semmit sem változott: kiderült, hogy Tarkovszkij nem vitte véghez a számára előirányzott összes feladatot,<sup>558</sup> ezért a filmet ismételten visszautasították. A helyzetet tovább súlyosbította, hogy a Vecsernaja Moszkva<sup>559</sup> című lap december 24-i számának egyik rovatában megjelent egy, a filmet komoly kritikával illető írás<sup>560</sup>. Ez önmagában más filmek esetében még nem okozott volna ekkora gondot, mivel ez az újság nem számított különösen jelentősnek. A film horderejére és a körülötte kialakult számtalan problémára tekintettel azonban hatalmas felháborodást okozott felső pártkörökben. A botrányos hatás másik oka az volt, hogy a cikket – némi célzatossággal – éppen az előtt a Bizottsági ülés előtt két nappal publikálták, amelyiken a film további sorsa eldőlt. Ebben az időben egy ilyen cikk publikálására a felső pártvezetés tudta és beleegyezése nélkül nem kerülhetett sor.<sup>561</sup>

Az írás megjelenését követően Tarkovszkijt pellengérre állították. Visszavontak vele kapcsolatban minden dicsérő szót és támogatást. A Központi Bizottságban is hatalmas botrány robbant ki. A tanácsstagok azon félelmüket látták beigazolódni, hogy a filmművészet nem egészen oda jutott, ahová ők el szeretnék volna kormányozni. Az újságcikkben bemutatott filmet tehát hatalmas tévedésként értelmezték. Azonnali hatállyal bekérték a Filmügyi Bizottságból a filmmel kapcsolatos összes iratot. Ezt követően kezdődött meg zárt ajtók mögött a film helyzetének megvitatására. Az ülés jegyzőkönyvei mind a mai napig zároltak és hozzáférhetetlenek. Csak az ülés résztvevőinek visszaemlékezéseire hagyatkozhatunk a történetek vizsgálatakor. Az elbeszélések alapján Romanov állítólag annyira megrémült, hogy csak az ülés néhány résztvevőjének pozitív véleménye a filmről tudta megnyugtatni egy kissé.<sup>562</sup>

<sup>556</sup> <1973/100/6-12#1966.12.27>

<sup>557</sup> Фомин 1993 : 33

<sup>558</sup> Vö.: <1973/100/6-8#1966.11>; 1973/100/6-12#1966.12.27>

<sup>559</sup> Вечерняя Москва: A Központi Bizottság 1923-ban alapított esti kiadású napilapja.

<sup>560</sup> Magát a cikket alapos kutatómunka után sem sikerült megtalálni a moszkvai Állami Lenin Könyvtárban, így csak a fennmaradt dokumentumok alapján következtethetünk a tartalmára.

<sup>561</sup> Фомин 1993 : 34

<sup>562</sup> u.o. 36. p.

Ilyen körülmények között a Bizottság visszaküldte a filmet a MOSZFILM-hez. Tarkovszkij ezt követően, 1967. február 07-én, másfél hónappal az előző levél megírása után ismét segítségért fordult Romanovhoz. Ennek a levélnek a hangvétele már jóval kétségbeesettebb és esdeklőbb:

*„Jelen levél mélyről fakadó elkeseredésem és művész-léteimből adódó komoly vívódás eredménye, amelyet mind a személyemre, mind pedig az ANDREJ RUBLJOV-ra zúduló támadások váltottak ki. Mi több, ennek az egész gonosz és elvtelen csoportnak a támadását nem tartom másnak, mint egy hajtóvadászatnak. Olyan hajtóvadászatról van szó, ami első szélesvásznú filmem, az IVÁN GYERMEKKORA után kezdődött.*

*Tudom, hogy a film sikere az orosz nézők között nem véletlenül szakadt meg, és hogy a támadás érthetetlen folytonossággal zúdul minden lehetséges alkalommal a filmre. Ön, Alekszej Vlagyimirovics, a „pacifista” jelzővel illette a filmet. Ez azonban csak egy címke, hiszen minden alapot és érvet nélkülöz. Úgy vélem, a filmnek semmi köze a pacifizmushoz. Ezt egy Önnel folytatott személyes beszélgetésben könnyen be is tudnám bizonyítani, ha nem lennék biztos abban, hogy véleményem – a film alkotójának véleménye – senkit sem érdekel, ez egy olyan dolog, amit egyszerűen figyelmen kívül lehet hagyni.*

*Ez az a légkör, amibe a Rubljov alkotói kerültek a Vecsernaja Moszkvá-ban megjelent ismeretlen szerző által írt p r o v o k á l ó cikk kapcsán, ami annyira ámulatba ejtő igazságtalan hangvételeivel, hogy kénytelen vagyok Önhöz, mint vezetőhöz fordulni segítségért: kérem, tegyen meg mindent annak érdekében, hogy ez a példátlan hajtóvadászat abbamaradjon.*

*Azt pedig, hogy ez ténylegesen létezik, nem nehéz bizonyítani. Íme a folyamat lépcsőfokai: az Iván gyermekkorá-nak megalkotását követő 3 év tétlenség, az Andrej Rubljov forgatókönyvének 2 éves huzavonája a véget nem érő különböző vitákon, a film leadását késleltető fél éves várakozás, és a hivatalos elfogadást igazoló dokumentum máig húzódó visszatartása.*

*A Rubljov-val kapcsolatos rengeteg kötekedés, és a Dom Kino-ban<sup>563</sup> kitűzött premier elhalasztása, ami csak tovább mérgezte a film körül kialakult helyzetet. Az Esti Moszkvában pedig eddig még nem jelent meg egyetlen komoly KINYOMTATOTT válaszcikk sem. Furcsa, hogy éppen az a meggyőződés kap nyomatékot, hogy a film ellenségei állítják az igazságot, és nem az ő megközelítésük a hibás, bár ez Ön előtt is ismert a Bizottság kollégiumának üléséről, amelyen a szovjet filmművészet arra érdemes és vezető személyiségei érveltek az alkotás és annak filmművészetünkben betöltött jelentősége mellett.*

*Am, úgy tűnik, az ő véleményük az Ön számára érdektelen. Alkotásunknak a premieren a Film házában elért sikere, hazánk nézői körében egy várhatóan pozitív fogadtatásról győzött meg engem, jöllehet a konkrét tények ellenére azt a furcsa verziót terjesztik, hogy a Rubljov sikertelen lesz a vásznon. Kinek nézzük mi a nézőinket! – Attól függően, hogy számunkra melyik nézőpont a kedvezőbb, hol érett és művelt a néző, aki érdeklődik a komoly problémák iránt, hol pedig – ha ez kényelmetlen számunkra – éretlennek tartjuk és képtelennek arra, hogy felfogja a filmen látottakat.*

*Továbbá. Önnel együtt, közösen dolgoztuk ki a film végleges változatának munkatervét, amiben az Ön minden javaslatát figyelembe vettem. Hittünk egymás kölcsönös meglepedésében a film utolsó munkafázisával kapcsolatban, amiről az Ön által és általam aláírt dokumentumok is tanúskodnak. Am hirtelen a legnagyobb*

<sup>563</sup> Dom kino: a filmes alkotók klubja.

megdöbbenésemre arról hallok, hogy Ön, ha nem tévedek, nem írja alá a film elfogadásáról szóló hivatalos dokumentumokat.

Vannak természetesen nézők, akiknek nem tetszik a film, ám Önnek – amint erről beszélt is – tetszik a film (az Ön által javasolt javítások elvégzése esetén, amit én meg is tettem).

Miért történik mindez? Nem az GRK<sup>564</sup> által váratlanul és kiegészítőleg tett javaslatokkal akarja Ön kibékíteni a film támogatóit és ellenzőit? Ön pontosan tudja, hogy a kibékítés lehetetlen! És vajon a film körül kialakult viták nem a mű jelentőségéről tanúskodnak-e?

Végül, az utolsó csepp a támadások tengerében a GRK által tett, a filmet javítani kívánó javaslatokról.

Ön minden bizonnyal ismeri ezeket. Abban bízom, hogy Ön megérti, ezek komoly veszélybe sodorhatják a filmet, megvalósulásuk esetén. Ezek gyakorlatilag érthetetlennek teszik a filmet. Ha úgy tetszik – tönkreteszik. Ez mélyről fakadó meggyőződése.

Önnek, mint a film támogatójának segítenie kell nekem. Nem sorolom fel a javítási lista pontjait. Csupán annak példátlanságára szeretnék utalni.

A sokat támadott „naturalizmusról” engedjen meg néhány szót.

A PATYOMKIN PÁNCÉLOS<sup>565</sup>-ban döglegyek lárvái hemzsegték a húson, egy csecsemő babakocsival bukfacezett lefelé, az egyesszai lépcsőn egy sebesült nőnek kifolyt a szeme, egy rokkant pedig a lépcsőkön ugrálva menekült. Vagy vegyük Donszkoj SZIVÁRVÁNY-át,<sup>566</sup> ami egy erőteljes és tehetséges<sup>567</sup> alkotás – emlékezzen vissza! Ott volt Arnstam filmje, a ZOJA,<sup>568</sup> gondoljon csak arra, amikor a nő meztelenül, kötéllel a nyakán fekszik a hóban. Ott van A HAZÁJUKÉRT HARCOLTAK,<sup>569</sup> ahol egy gyereket dobznak a tank alá. Sok film van, melyekben az emberek a legkülönbözőbb módon halnak meg. Akkor ezekben a filmekben ez miért lehetséges, és az enyémekben miért nem?

Gondoljunk Dovzszenko FÖLD-jére,<sup>570</sup> ahol a konyhóban egy meztelen nőt látunk. Az ELFELEDETT ŐSÖK ÁRNYAI-ban<sup>571</sup> is van egy meztelen nő. Ott lehetett, nálam nem. Ennek ellenére nem ismerek egyetlen nézőt sem, akit nem hatott meg ennek a fontos jelenetnek a szépsége és ártatlansága.<sup>572</sup>

Alkotásunk eszmei mondanivalója nem a józan belátáson, hanem az érzelmeken alapul. Ezért ezek a részletek rendkívül fontosak! Egy lánc különálló láncszemeit alkotják. Filmünk humanizmusa nem egy csapásra fejeződik ki. Az a világos és harmonikus, valamint a tragikus konfliktusára épül. E nélkül a humanizmus nem bizonyítható, csak üres szó marad, és művészileg nem meggyőző.

A film hibás, fordított megközelítése ahhoz hasonlatos, amikor valaki egy mozaikképet nézve eltávolítja abból a fekete kockákat, hogy „kijavítsa” a művet. Ám ha

<sup>564</sup> GRK: Glavrepertkom, a Bemutatókat Ellenőrző Bizottság.

<sup>565</sup> Sz. Eizenstein: *Patyomkin páncélos* (1925)

<sup>566</sup> M. Donszkij: *Szivárvány* (1944)

<sup>567</sup> Lásd még: „A tehetség – szerencsétlenség, mert egyfelől nem tesz értékessé vagy megbecsültté, másfelől pedig óriási kötelezettségekkel jár, ahhoz hasonlóan, ahogy a becsületes embernek anélkül kell megőriznie a rábízott kincseket, hogy jogában állna felhasználni belőlük.” In. Tarkovszkij 2002 : 59

<sup>568</sup> L. Arnstam: *Zoja* (1944)

<sup>569</sup> F. Ermler : *A hazájukért harcoltak* (1943). Magyarországon *Tovaris P* címmel vetítették.

<sup>570</sup> A. Dovzszenko : *Föld* (1930)

<sup>571</sup> Sz. Paradzsanov : *Az elfeledett ősök árnyai* (1965)

<sup>572</sup> Lásd még: „Azt jelenti-e ez, hogy a valóságból közvetlenül a filmvászonra vitt szépséget érzelmileg befogadja a néző? Egyáltalán észreveszi-e és értékeli-e? Nem föltétlenül. A szépség befogadása nem automatikus. Hiszen az életben sem mindig és mindenki tud gyönyörködni a szépben.” In. Macseret 1973

eltávolítjuk ezeket a kockákat, megsemmisül az összhatás, hiszen ezek adják a világos színek kontrasztját, a mű egészében megbúvó részek tiszta tónusát.

Azután, itt a történelmi kor. A XIV- XV. század fordulója a kíméletlen leszámolások, a fejedelmi viaskodások kora volt. Csak erre építve tudtuk megoldani a Rubljov alakjában megbúvó konfliktusok tragikumának ábrázolását. Ám ami bekerült a filmbe, csepp a tengerben, összehasonlítva a kor igazi történelmével. Szükséges, hogy a nézőnek bemutassuk ennek a kornak a sötét voltát is. Csak fel kell lapozni a történelmi munkákat! A történész-szakértők nem hogy nem rótták fel nekünk a történelmi igazságok ábrázolásának hitelességét, hanem üdvözltek a feladat megoldásának árnyaltságát.

Nincs arra szó, hogy kifejezzem az üldöztetés és kilátástalanság azon érzését, amit ez a lista váltott ki belőlem, és ami arra hivatott, hogy tönkretegy mindazt, amin két évig dolgoztunk. A dokumentum célja oly mértékben nyilvánvaló, hogy érthetlenségen kívül más érzést nem tud kiváltani belőlem. Ez nem volt véletlen. A dokumentum csupán annak a hajtóvadászatnak az utolsó és egyben szélsőséges megnyilatkozása, amihez fogható és igazságtalan nem történt még eddig.

Őn nyilván megérti, hogy nem követhetem ezeket a légből kapott és alaptalan követeléseket a film újravágására vonatkozóan, nem ölhetem meg a filmet; a GRK még soha eddig nem volt ilyen kegyetlen, és ez a követelések objektivitásának hiányára, valamint a film iránti előzetes és megengedhetetlen fenntartásokra utal. Annak idején Lenin is írt a cenzúráról. Nagy tisztelettel szólt róla, mint olyan eszközzel, ami megvédi műveinket a pornográfiától és az ellenforradalmi kísérletektől. Ám ez nem róható fel nekünk! Ez nagyon méltatlan lenne. Azt, hogy a GRK úgy véli, fenntartásra alapozott /???/ és elfogult véleményére lehet építeni, nem tudom másképpen értelmezni, mint egy olyan súlyos nyomást, ami túllépi az igazságosság és a józan ész határát.

Bátorkodom művésznek nevezni magamat. Sőt – orosz művésznek. Az élet alakítja a problémafelvetéssel és a formával kapcsolatos elképzeléseimet. Kutatni próbálok. Ez mindig nehéz és konfliktusokkal valamint kellemetlenségekkel teli út. Ezért nem tudok egy kis meleg és kényelmes házikóban üldögelni. Ez nagy bátorságot követel tőlem. Igyekszem, hogy az elvárásainak eleget tegyek. Az Ön segítségével azonban ez nehéz. Az ügy kellemetlen fordulatot vett azzal, hogy a barátságos vita – elnézést a kifejezésért – immár szervezett üldözés formáját öltötte.<sup>573</sup>

Tarkovszkij levele – érdemi válasz nélkül maradt, a film leadása körüli huzavona pedig tovább folytatódott. 1967. március 5-én a MOSZFILM egy leiratban részletesen – 37 pontban – beszámolt a Filmügyi Bizottságnak a filmen véghezvitt javítási munkálatokról.<sup>574</sup> A Bizottság azonban mély hallgatásba burkolózott, és válaszra sem méltatta a dokumentumot. Az alkotás és a rendező sorsának eldöntése már magasabb szintre, a Központi Bizottság Kulturális Osztályához került.<sup>575</sup>



<sup>573</sup> <1973/100/6-2#1967.02.07>

<sup>574</sup> Фомин 1993 : 41

<sup>575</sup> и.о. Фомин 43. р.

### 2.1.3.9. A végkifejlet

Tarkovszkij az ellene megnyilvánuló támadásba 1967 májusában belebetegedett. Az 1967. május 31-én lezajlott ülést már távollétében tartották meg az alkotóközösség tagjai. A helyzet kilátástalanná vált. Az öt éves munka eredményét – a kész filmet – nem fogadták el hivatalosan, ráadásul egy eddig pontosan még nem azonosítható íromány ismét „lerántotta” a filmet. A rendező ezt követően távolmaradt az alkotóközösség üléseitől. A Művészeti Tanács tagjai közül néhányan értetlenül álltak a történetek előtt, és a rendezőt hibáztatták méltatlan magatartása miatt. A kialakult helyzetet jól tükrözi az 1967. május 31-i ülés jegyzőkönyve:

„V.N.Szurin<sup>576</sup>

*Ezzel kapcsolatban értekeznünk kellene, saját véleményt formálni. A film nem csak Tarkovszkijé, sőt éppen annyira Tarkovszkijé, amennyire a MOSZFILM-é. Ezért valamilyen közös álláspontra kéne jutnunk a jövőt illetően. (...)*

V.N. Szurin

*A film első kategóriás besorolást kapott. Annyit szeretnék még hozzátenni, hogy Romanov elvtárs tájékoztattott arról, hogy az Andrej Rubljov körül kialakult helyzet rendezésére összehívott egy csoportot, akinek a tagjain, M.I. Rommon, Sz.A. Geraszimovon<sup>577</sup> és másokon keresztül szeretne nyomást gyakorolni Tarkovszkijra, hogy javítsa ki a filmet, nehogy egy polcon<sup>578</sup> végezze az alkotás. A Tarkovszkijjal közös találkozó azonban nem jött létre. (...)*

V.N. Szurin:

*A szavazás állása a következő: a Rubljov első kategóriás besorolása<sup>579</sup> mellett 17-en állnak, a második kategóriába sorolás mellett – egy ember.*

*Azonban a lényeg itt nem a filmen, hanem egyrészt a kollektívában van, a helyzetben, ami a MOSZFILM körül kialakult, másrészt abban, hogy engem rettentően nyugtalanít Tarkovszkij magaviselete, háromszoros ellenállása. Ő nem számol semmivel, makacs hallgatásba burkolózik, demonstratív kivonul, figyelmen kívül hagyva mindent, amit mondanak neki, és elfordul az iránta megnyilvánuló törődéstől. Ezt egyszerűen, nem tudom megérteni. (...)*

---

<sup>576</sup> Vlagyimir Szurin, a MOSZFILM főigazgatója.

<sup>577</sup> Geraszimov, Sz.A. (1906 – 1985) orosz filmrendező, színész. Az ötvenes évek elsősorú filmese (*Ifjú gárda* (1948), *Csendes Don* (1958)). Lásd még: „Felül kell emelkednem mindezen, én mégiscsak Tarkovszkij vagyok, Tarkovszkij pedig csak egy van, szemben a Geraszimovokkal, akiknek se szeri se száma. A filmrendezés a dolgom – ha egyáltalán hagynak rendezni-, és nem az, hogy közelharcot vívjak, részt vegyek az úgy nevezett művészek hiábavaló sürgés-forgásában.” In. Tarkovszkij 2002 : 91

<sup>578</sup> Értsd: betiltják.

<sup>579</sup> A kategóriába sorolás a film művészi értékének fokmérője volt, ami a tiszteletdíjban is tükröződött. Amennyiben a filmet a MOSZFILM az első kategóriába sorolta, akkor a rendező jóval több fizetést kapott érte.



Sz.P. Antonov:<sup>580</sup>

*Tarkovszkij, amennyire én ismerem (nem ismerem túl jól), az alapján, ahogyan megcsinálta ezt a filmet – nagyon okos ember, és ha valami ésszel beláthatót kell csinálni, ami a filmvászonon is megjelenik, akkor természetesen megteszi azt. Ha azonban egy iromány<sup>581</sup> alapján közelítenek hozzá, akkor neki, ha őszinte és becsületes ember, azt kell mondania, hogy ezt a filmet nem kell, és nem is fogja kijavítani.*

*Azt kell megvizsgálnunk, hogy az imént hallott nézőpont megfelel-e a valóságnak, vagy sem. Ami engem illet (bár én nem vagyok történész), én egyetlen pontjával sem értek egyet az iratnak a filmmel kapcsolatban.*

*Először is azt állítja, hogy a nép le van alacsonyítva a filmben,<sup>582</sup> és barbár körülmények között él. Ezzel szemben az egész film az orosz nép alkotóerejéről szól, aki még az embertelen körülmények között is alkot, gondoljanak csak a székesegyházakra, a művészetre...*

*Ezt a kivonatot egy olyan ember írhatta, aki igazából nem látta a filmet, csak hallott róla. (...)*

*Itt arról írnak, hogy a film nem felel meg a művészet marxista felfogásának.<sup>583</sup> Minden, amiről olvastunk a kivonatban, abszolút ellentétesen értelmezi a filmet. Az, hogy miért van ez így leírva, számomra teljesen érthetetlen. (...)*

V.N. Szurin:

*Önök nem válaszoltak a legfontosabb kérdésre: hogyan értelmezzük Tarkovszkij viselkedését, a kollektíva szerepét, ami mindent megadott neki, ő pedig elvonult a birtokára<sup>584</sup> és elfordul mindentől. Miért nem tart a kollektívával,<sup>585</sup> ahol dolgozik, ahol gondoskodnak róla, aggódnak érte – nem így van? És bár tehetséges művész, érdekes és egyedi alkotó, akkor is a stúdióban a helye, be kell vonulnia a falak közé és mindent meg kell tennie, amit kérnek tőle, függetlenül a kialakult helyzettől. Ez az, amiről igazából szó van. (...)*

M. Romm:

*A másik dolog – ez a dokumentum, amit olvastam. Azt a végzetes képet festi elénk, hogy a filmet már semmi módon nem lehet megmenteni. A dokumentum az egész film eszmei és történelmi elhibázottságáról szól,<sup>586</sup> és arról az alaptalan feltételezésről (és véleményem szerint ez a lényeg), hogy a film a művészt a társadalom fölé helyezi és*

<sup>580</sup> Antonov, Szergej Petrovics (1915.05.16. - ): író, forgatókönyvíró. 1938-ban fejezte be a Leningrádi Útéptítő Főiskolát, majd művészeti pályára lépett. Műveit a morális és erkölcsi problémák vizsgálatának szentelte.

<sup>581</sup> Rosszindulatú, légből kapott iromány (экстракт).

<sup>582</sup> Vö. Lazarev értékelésével: <1973/100/6-50#1966.06.09>

<sup>583</sup> Lásd még: "Ezért a marxista esztétika legtágabb értelemben felfogott tárgya nem lehet más, mint az esztétikai elsajátítás maga, az objektív valóság esztétikai birtokbavétele, amely a legkoncentráltabb formában a művészet alkotásaiban jelenik meg." In. Kis 1973 : 28; „A marxista-leninista ideológia a munkáosztály szocialista érdekeit és kommunista ideáljait fejezi ki.” In. Лукин 1976 : 10; "A marxista filozófiai esztétika a realizmusban olyan művészeti módszert lát, .. amely tartalmi szempontból az objektív társadalmi-emberi valóság mély, átfogó és hiteles, emberformálóan gazdag és szuggesztív visszatükrözésének elvét jelenti, s koronként módosuló formában bizonyos szerkesztési-formálási elvekben konkretizálódik." In. Kis 1973 : 35

<sup>584</sup> Tarkovszkij „birtoka” (опричина), valójában egy düledező tetejű házikó.

<sup>585</sup> Vö.: „Az alkotási folyamat elképzelhetetlen a stílusok, a kifejezésformák és a műfajok sokszínűsége nélkül. Határozottan fellépünk a művészek sajátos kifejezésformáinak eltiprása ellen.” Л.И. Брежнев In. Лукин, Ю.А.: Искусство и идеологическая работа партии. Москва, 1976. 5. p.

<sup>586</sup> Vö.: <1973/100/6-19#1966.10.26> és <1973/100/6-50#1966.06.09> utolsó bekezdése.

a mai korba transzponálja. Ez az elgondolás teljesen hiányzik az „Andrej Rubljov”-ból. Beszéltem Tarkovszkijjal és Koncsalovszkijjal, a forgatókönyv íróival arról, mi a film eszmei alap gondolata. Ők egyáltalán nem így értelmezték Rubljovot és a művészetet.<sup>587</sup>

Ezért meg kell mondani A.V. Romanovnak, hogy ilyen alapon a filmet nem szabad kijavítani. Én láttam a film első és legutolsó változatát is. (...)

Nagy hatással volt rám az, hogy egy rendkívül tehetséges és nagyon okos ember iszonyatosan nehéz feladatot vállalt magára második filmjében, lehet, hogy tapasztalatai alapján túlságosan is nagyot, ami végül is számára nem bizonyult olyan nehéznek. Ez egy önfeláldozást kívánó és nehéz munka volt, ami a filmben sok helyen briliáns megoldásokhoz vezetett.

Hozzá kell tennem, hogy én Tarkovszkijt sok éve, a felvételi vizsgái óta ismerem.<sup>588</sup> Ő egy érzékeny típus, már amikor felvették a VGIK-re, akkor is bizonyos mértékben gyenge idegzetű volt, és sok időt kellett fordítani a megnyugtatóra. Rendkívül okos, művész ember. Ha ő is olvasta ezeket a követeléseket, akkor megértem, hogy belebetegedett, világos, hogy nem tudjuk megtalálni, hiszen ez egy művész számára halálos ítélet, és minden, amit ebbe a munkájába beledolgozott, az nem az, és nem úgy van, mint a kivonatban. Ennyi év munka – hiszen ez 1961 óta tart – egy nagy szelet az ember életéből. (...)

Úgy vélem, türelemmel kell lennünk, meg kell várnunk Sz.A. Geraszimovot, ő egy okos ember, és találkozunk kell Tarkovszkijjal egy megbeszélés erejéig. Annyi pénzt és időt fektettünk bele, hogy még türelemmel kell lennünk egy kicsit.

Ju.Ja. Rajzman:<sup>589</sup>

Véleményem szerint az első dolog, amit Tarkovszkijjal tehetünk, hogy 2 hónap pihenőidőt adunk neki, hogy gyógyuljon, kipihenje magát és megnyugodjon, és csak ezt követően kell megkezdeni vele a beszélgetéseket. A film nem elévülő témát dolgoz fel, elkészülhet egy fél- vagy egy év múlva is, nem veszít az értékéből.

G.V. Alekszandrov

Úgy vélem, az Andrej Rubljov-ban annyi érdekes és jó dolog van, hogy filmvászonra kell kerülnie. A kialakult helyzet bonyolult és nehéz, de úgy vélem, Rajzman javaslata nagyon jó.

<sup>587</sup> Lásd még: „Régi papírok között kotorászva rábukkantam a Rubljov egyetemi vitájának gyorsírást író jegyzőkönyvére. Úristen, milyen alacsony színvonalú, milyen szegényes az egész!

A fiatal, az akkoriban alig több mint harminc éves Lenin-díjas matematikaprofesszor, Manyin hozzászólása azonban meglepően érdekes. Vele egyetértek. Persze ilyesmit nem mondhat magáról az ember. De Manyin pontosan megfogalmazta, miként éreztem magam az Andrej készítése közben. Ezért köszönet jár neki.

„Majdnem mindegyik felszólaló megkérdezi: miért kényszerítik az embert arra, hogy a film megtekintése közben három órán át szenvedjen. Megpróbálok erre a kérdésre válaszolni: az a helyzet, hogy a XX. században valamelyest inflálódtak az érzelmek. Amikor az újságokat olvasva megtudjuk, hogy Indonéziában lemészároltak kétmillió embert, ez a hír ugyanolyan hatással van ránk, mint a hokicsapatunk győzelméről szóló közlemény. És nem vesszük észre, milyen óriási a különbség a két esemény között, ingerküszöbünk annyira egyformának észleli őket! De nem szeretnék moralizálni ezzel kapcsolatban. Lehet, hogy e nélkül nem lennének képesek élni. Vannak olyan művészek, akik képesek érzékelteni a dolgok valódi mértékét. Egész életükben hordozzák ezt a terhet, és MI EZÉRT HÁLÁVAL TARTOZUNK NEKIK!”

Az utolsó mondat kedvéért lehetett kibírni ezt a két óra hülyeséget. Most nem olyan idők járnak, hogy panaszkodni lehetne, vagy folyosói beszélgetéseken helyteleníteni valamit. Azok az idők elmúltak. A panaszok pedig ostobának és kicsinyesnek tűnnek.” In. Tarkovszkij 2002 : 14

<sup>588</sup> Tarkovszkij a Filmfőiskolán Romm osztályába járt és ő is felvételiztette.

<sup>589</sup> Rajzman, Julij Jakovlevics (1903.12.15. - ): rendező, forgatókönyvíró. 1964-ben a Szovjetunió Érdemes Művésze, 1973-ban megkapta a Szocialista Munka Hőse kitüntetést.



A.A. Alov

*Úgy gondolom, a leghelyesebb lefolytatni vele<sup>590</sup> egy elvtársi beszélgetést, és lehetőséget biztosítani neki a pihenésre, mert az idő ilyen esetekben jótékony hatással bír.*<sup>591</sup>

Az ülés rendkívül érdekes képet fest elénk az alkotóközösségen belüli helyzetről. Alaposan áttanulmányozva a dokumentumot arra az álláspontra jutottam, hogy ebben a kritikus pillanatban – eltekintve attól, hogy neheztelnek Tarkovszkijra távolmaradása miatt – a szerkesztők egyértelműen a film mellé álltak.

A támadó hangvételű irat, amiről szó esett az ülésen, nem maradt fenn az archívumban, ezért csak következtetni lehet a tartalmára. Szerzője, Fomin filmtörténész feltételezése szerint titokban maga Romanov volt.<sup>592</sup> Amennyiben elfogadjuk ezt a feltételezést, akkor Romanov fegyvere fordítva „sült el”. Az ülés tagjai ahelyett, hogy csatlakoztak volna a film ellehetetlenítéséhez, védelmükbe vették az alkotást. M. Romm szavaiból őszinte együttérzés és segíteni akarás sugárzik. Az ő szemén keresztül képet kapunk Tarkovszkijról, az érzékeny művész-lélekről. Ő adja meg a magyarázatot Tarkovszkij „kivonulására” a MOSZFILM-ből: a lelkileg érzékeny rendező, idegileg kimerült.

Az elkövetkező időszakról a források igen szűkszavúan szólnak. Annyit tudunk, hogy a film védelmében igen sokat tett Kozincev.<sup>593</sup> A alkotás megítélésében akkor következett be fordulat, amikor a Központi Bizottság Kulturális Osztályának élén álló F.T. Jermas<sup>594</sup> politikailag immár „kedvezőnek” ítélte a helyzetet a *Rubljov* bemutatására:

*„1969 legelején, amikor aktuálissá vált a szovjet filmművészet 50 éves jubileumának megünneplése, P.N. Gyemicsev,<sup>595</sup> miután találkozott A.V. Romanovval és*

---

<sup>590</sup> Értsd: Tarkovszkijjal.

<sup>591</sup> <1945/99/6>

<sup>592</sup> Фомин 1993 : 46

<sup>593</sup> Kozincev, Grigorij Mihajlovics (1905.03.22. – 1973.05.11.), rendező, forgatókönyvíró, tanár. 1964-től a Szovjetunió Érdemes Művésze. Kijevben festészetet tanult, majd 1920-ban Pétervárra ment. 1924-től forgatókönyvíróként dolgozott. A 20-as évektől kezdődően Kozincev köré művészekből álló alkotói kör csoportosult (FEKSZ), melynek tagjai: Sz.A. Geraszimov, A.A. Kosztricskin, P.Sz. Szobolevszkij és mások voltak. Első hangosfilmjét „Egy asszony” (*Она*) címmel 1930-ban készítette el. Színházi és filmes munkásságában Shakespeare darabjainak színrevitele emelkedik ki. Filmelméleti munkája során Eisenstein és Chaplin művészetét kutatta. 1941-1964-ig a VGIK-en tanított, 1965-1971-ig a LENFILM művészeti vezetője volt.

<sup>594</sup> Jermas, Filip Tyimofejevics (1923 - ), állami és párhivatalnok. 1945 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja, 1962 óta a Központi Bizottság tagja. 1972-ben a Szovjetunió Állami Filmbizottságának elnöke.

<sup>595</sup> Gyemicsev, Pjotr Nyilovics (1918 - ), állami és párhivatalnok. 1939 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. 1961-ben a Központi Bizottság titkára, 1974-től a Szovjetunió Kulturális Minisztériumának élén állt.

L.A. Kulidzsanovval,<sup>596</sup> az Andrej Rubljov bemutatására vonatkozó kérelmük kapcsán kijelentette, hogy itt az ideje bemutatni az alkotást egy nagy reklámkampány keretében, és minél több helyre eladni külföldre. Ez politikailag egy előnyös dolog. Csak ezt követően történtek lépések a film engedélyeztetésére.”<sup>597</sup>

A film bemutatását természetesen újabb átalakításokhoz kötötték. A következő dokumentum 1969 januárjában íródott, és arról ad hírt, hogy Tarkovszkij – végleg beadva a derekát – hozzáfogott a film tényleges átvágásához:

*„A.V. Romanov elvtárs rendelkezése alapján A. Tarkovszkij filmrendező nekikezdett az ANDREJ RUBLJOV című film kijavításának.*

*Kérem Önt, a mellékelt anyag alapján ismerje meg a változtatásokat.*

*A film összességében 128 méterrel lesz rövidebb, és teljes egészében sokszorosításra kerül.*

*Kérem Önt, hagyja jóvá a tervezett változtatásokat a végleges változatban és a sokszorosítást illetően.”*<sup>598</sup>

Az ezt követő időszakból fennmaradt dokumentumok már nem tesznek említést újabb vitákról, hibákról, követelésekről. 1969. február 17-én a MOSZFILM leadta a kész filmet a Filmügyi Bizottságon:

*„A MOSZFILM Filmstúdió átadja a legyártott, 1966. augusztus 25-én a Főigazgatóság és a Filmügyi Bizottság által jóváhagyott szélesvásznú, kétrészes, fekete-fehér „Andrej Rubljov” című film új változatát.*

*A film rendezője A. Tarkovszkij.*

*A film terjedelme 5150,2 méter*<sup>599</sup> *(a standard rekordok kivételével), és 20 részből áll.”*<sup>600</sup>

A sors fintora, hogy az 1969. február 24-én kelt levélben, amely a film újravágásáról tudatta a MOSZFILM Főigazgatóságát, a mű végleges hosszaként – 5150,2 méter szerepel. Így bár a film valóban rövidebb lett, nem sikerült elérni a minden művészeti döntés alapját képező 5000 méteres „álom” határt:

*„A Művészfilmek Főigazgatóságának Forгатókönyvíró-szerkesztő Kollégiuma tudatja, hogy a MOSZFILM Filmstúdió elvégezte az „Andrej Rubljov” kétrészes művészfilm újravágását.*

*A végleges változatban a film hossza – 5150,2 méter és 20 részből áll.”*<sup>601</sup>

<sup>596</sup> Kulidzsanov, Lev Alekszandrovics (1924.03.19. - ), rendező. 1976 óta a Szovjetunió Érdemes Művésze, 1984-ben megkapta a Szocialista Munka Hőse kitüntetést. 1962 óta a Szovjetunió Kommunista Pártjának tagja. 1955-ben fejezte be tanulmányait a VGİK-en Sz.A. Geraszimov osztályában, majd ebben az évben készítette el első filmjét „Dámák” címmel. Ismertebb filmjei: „A ház amelyben élek”, (1957), „Az atyai ház”(1959), „Amikor a fák az égig értek”, (1962). 1980-ban Karl Marx életéről készített filmet: „Karl Marx – az ifjúság éveit” címmel.

<sup>597</sup> Ермаш, Ф.: Он был художник. In. Советская культура, 1989/9.

<sup>598</sup> <1972/100/6-16#1969.01.27>

<sup>599</sup> Ez 171 percet jelent.

<sup>600</sup> <1972/100/6-26#1969.02.17>

<sup>601</sup> <1972/100/6-22#1969.02.24>

Az utolsó – filmmel kapcsolatos – dokumentum dátuma: 1969.03.09. Ebben T.G. Ogorodnyikova gyártásvezető értesíti a Tervezési Osztályt a munkálatok befejezéséről: „Az „Andrej Rubljov” új változatával kapcsolatos valamennyi munka folyó év február 17-én<sup>602</sup> befejeződött.”<sup>603</sup>

Az *Andrej Rubljov*-ot végül több nehézség leküzdése után, 1969-ben mutatták be a Cannes-i Filmfesztivál díjkiosztó gáláján, ahol elnyerte a FIPRESCI<sup>604</sup> díját. Az alkotás sikere mögött azonban szégyenletes események rejlenek.<sup>605</sup> A film Cannes-i kálváriája még 1966-ban, Moszkvában kezdődött, amikor a nyugatnémet *Pegazus Film* filmforgalmazó cég elnökének, Sergio Gambaronak, a *DIS* filmforgalmazó cég elnökének, Alex Moskovicsnak, és O. Tenejsvilinek, a *Szovexportfilm* képviselőjének nagy sikerrel bemutatták az *Andrej Rubljov*-ot. A szakemberek a látottak alapján teljesen el voltak ragadtatva, és biztosnak érezték a Cannes-i Filmfesztivál Gand-Prix díját az alkotással kapcsolatban. A *Szovexportfilm* élén ekkor Davidov<sup>606</sup> állt, akivel a film megtekintése után találkoztak a fent említett cégek képviselői. A találkozón Davidov elmagyarázta, hogy a film még nincs kész, és érzékeltette, hogy az alkotás engedélyeztetése bizonytalan, mivel a szakértők történelmi hiteltelenségeket találtak a filmben, amit még ki kell javítani.<sup>607</sup> A találkozó végén ezért Davidov a *Szovexportfilm* nevében megtagadta a *Pegazus Film*-nek és a *DIS*-nek a film kópiájának kiadását. Ezt követően Baszkakov<sup>608</sup> egy személyes találkozón azt tanácsolta Tenejsvilinek, hogy ne érdeklődjön „túlzottan” a *Rubljov* iránt. Ezt követően a forgalmazó cégek képviselői felkeresték a rendezőt:

„A Tarkovszkijjal folytatott beszélgetés alapján megértettük, hogy semmi esetre sem követi a filmes bürokraták és a filmművészet konformistáinak javaslatait, és bármekkora gyötrelmet képes kiállni a film egységének megőrzése érdekében.”<sup>609</sup>

Alex Moskovics ezután felkereste a Cannes-i Filmfesztivál főigazgatóját, aki megígérte neki, hogy moszkvai útján, amelyen a fesztivál programjába válogatja össze az alkotásokat, feltétlenül megnézi a *Rubljov*-ot. Ezt követően külföldön mind nagyobb

---

<sup>602</sup> 1969. február 17.

<sup>603</sup> <1972/100/6-20#1969.03.09>

<sup>604</sup> FIPRESCI: a filmkritikusok nemzetközi szervezetének díja, amelyet a film egyhangú szavazással kapott meg (1969).

<sup>605</sup> Тенейшвили, О.: Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев». In: Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002. 161-182. p.

<sup>606</sup> Davidov, Alekszandr Nyikolájevics.

<sup>607</sup> Тенейшвили 2002 : 163

<sup>608</sup> Baszkakov, V.E.: a Szovjetunió Minisztertanácsának Filmügyekkel Foglalkozó Állami Bizottság (GOSZKOMITET / GOSZKINO) elnökhelyettese.

<sup>609</sup> Тенейшвили 2002 :165

számban kezdtek el cikkezni a film és a rendező sorsáról. 1967 márciusában Labre – ígéretéhez híven – kiharcolta, hogy mutassák meg neki a filmet, Moszkva azonban megtiltotta a mű elindítását a fesztiválon. A film bemutatása körüli színjáték a következő évben megismétlődött. 1969-ben végül fordulat következett be, a *Szovexportfilm* vezetősége engedélyezte a film francia forgalmazását. Egy ünnepi ebéden 1969 áprilisában, amelyet a Szovjetunió franciaországi nagykövete adott, és amelyen Romanov és Davidov is részt vett, a szovjet vendégek, hogy kibújjanak előzetes ígéretük alól, bejelentették: ismét nincs módjukban elindítani a *Rubljov*-ot a Cannes-i Filmfesztiválon, mivel eladták a forgalmazási jogokat a francia *DIS*-nek. Így tehát jogilag – jelen szituációban – már nem rendelkeznek az alkotás felett. A szovjetek számára azonban nem várt fordulat következett be: a *DIS* a fesztivál „megkoronázásaként”, a versenyen kívüli gálán mutatta be az alkotást.<sup>610</sup>

A helyzet értékelése kapcsán Tenejsvili úgy véli, a Központi Bizottság tagjai Brezsnyev<sup>611</sup> tudta nélkül nem járhattak el egy ilyen horderejű ügyben.<sup>612</sup>

Az alkotás eközben a Szovjetunióban a polcon pihent. Végül csak 1971. április 24-én pillanthatta meg a nagyközönség az 1961. július 6. előtt kitalált, 1966. július 4-ig leforgatott és 1969. március 9-én végleg befejezett filmet. A temérdek kritikus, szerkesztő, pártaktivista, és természetesen a forgatócsoport munkájának eredményeként a tíz év alatt elkészült és többször a megalázásig leminősített film végül Gand-Prix díjat nyert a Jugoszláviai Filmfesztiválon, majd „minden idők” 10 legjobb filmje közé választották (1995).



<sup>610</sup> Тенейшвили, О.: Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев». In. Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002. 169.

<sup>611</sup> Brezsnyev, Leonyid Iljics (1906.12.19. – 1982.11.10.), első titkár, főtitkár.

<sup>612</sup> Тенейшвили 2002 : 170

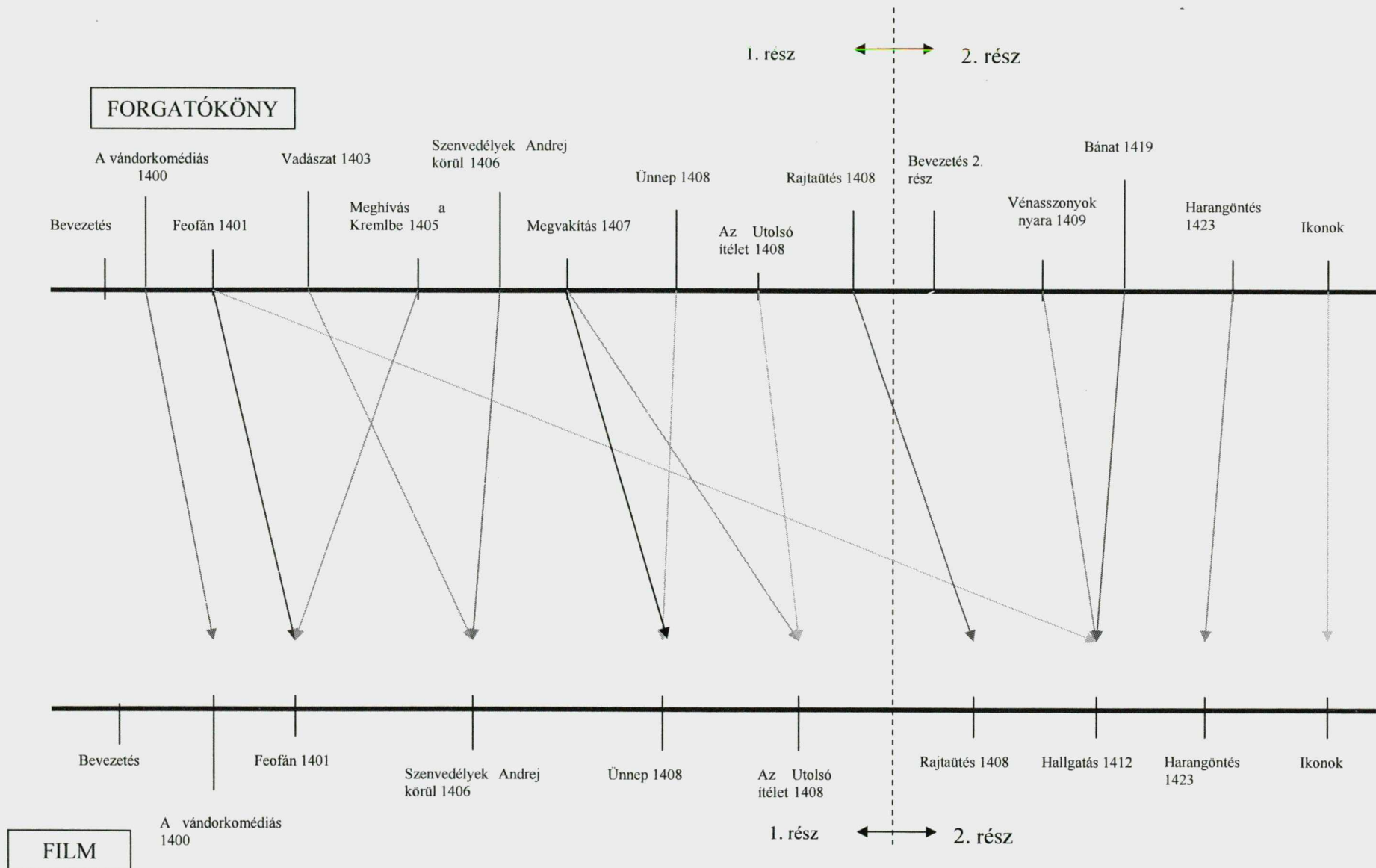
## 2.2. Az *Andrej Rubljov* elemzése

Az *Andrej Rubljov* tehát egy tíz éves, 1961 – 1971-ig tartó munka eredményeként született meg. Mint láttuk, a kimerítő munka alatt először az irodalmi-, majd a rendezői forgatókönyvnek számos változata készült el. A forgatókönyv eredeti címe: *Kezdetek és utak* volt. Ezzel párhuzamosan futott a film első változatának címe, az *Andrej passió*, ami a forgatókönyv második címe is volt egyben.

A film első kópiája *Andrej passió* címmel készült el, de a Filmügyi Bizottság nem fogadta el hivatalosan, ezért Tarkovszkij kénytelen volt 1969-ben rövidebbre vágni az alkotást. Így született meg az általunk is ismert film, ami *Andrej Rubljov* címmel került a filmvászonra. Ezzel magyarázható, hogy a film jelenetei sok esetben nem időrendben – az alkotás saját kronologikus rendjét értve ez alatt – következnek egymás után, megnehezítve ezzel a mű értelmezését.

Jelen fejezetben elvégezzük a film rövid elemzését, hogy rávilágítsuk az egyes jelenetek sajátosságaira, érdekességeire és a jelenetek közötti rejtett összefüggésekre.

Annak érdekében, hogy végigkövethessük a film rendezői forgatókönyvének és az *Andrej Rubljov*-nak a kapcsolatát, a következő ábrát javaslom megfigyelésre (17. ábra):



17. ábra A forgatókönyv és a film szerkezete

A film és a forgatókönyv azonos módon felvonásokra – epizódokra – tagolható, melyeket a történet laza váza – Rubljov részben kitalált életútja – fűz össze. Ezek önálló egységekként is értelmezhetők. A forgatókönyv esetében a kétrészes felbontást meghagyta a rendező.

Az ábra felső részén a forgatókönyv és annak epizódjai találhatók, míg alul a filmet és epizódjait láthatjuk. Feltűnő, hogy a forgatókönyv lényegesen több elemet tartalmazott, szám szerint 15 epizódot. A rendező ezeket átdolgozta, lerövidítette, átalakította, több helyen összevonta. Ennek a munkának az eredményeképpen a végleges filmben mindössze 10 epizód maradt. Tekintsük át ezeket röviden!

A prológu kapcsán arra figyelhetünk fel, hogy az eredeti bevezetés (a Kulikovói csatát követő reggel) képei eltűntek a filmből (anyagi okok miatt), így a forgatókönyv második részének bevezető képsorai kerültek át a mű legelejére (repülő muzsik). A vándorkomédiás epizódja gyakorlatilag változtatás nélkül került át a filmbe, nem így a *Feofán 1401*, ami két részre bomlott: egyes elemeit a film *Feofán 1401*, míg másokat a *Hallgatás 1412* epizód foglalta magába. Hasonló helyzettel találkozhatunk a *Vadászat 1403*, a *Meghívás a Kremlbe 1405*, a *Megvakítás 1407*, a *Vénasszonyok nyara 1409* és a *Bánat 1419* epizódok esetében is.

Az epizódok másik csoportja lényegesebb változtatás nélkül bekerült a filmbe: ezek az előbb említett *Vándorkomédiás 1400*–on kívül az *Ünnep 1408*, a *Rajtaütés 1408*, a *Harangöntés 1423* és az *Ikonok*.

A tér-idő egységét illetően Tarkovszkij nem hagyott kétséget a nézőben: már az első képsorok alapján egyértelmű, hogy a Vlagyimir-szuzdali és a Moszkvai fejedelemség területén járunk, a dátum pedig pontosan behatárolt az epizódok címében. Ennek alapján a film közel 23 év történéseit öleli fel: 1400–1423-ig.

Mielőtt folytatnánk a filmelemzést, meg kell ismernünk a főhős reális életét a korabeli dokumentumok tükrében. A film főszereplőjének – Andrej Rubljovnak –, a Rusz neves ikonfestőjének életéről kevés hiteles forrás tanúskodik. Ennek ellenére megkíséreljük, hogy egy viszonylag hű képet adjunk a művész életútjáról. Célunk érdekében a fennmaradt irodalmi források alapján rekonstruáljuk az ikonfestő életútját.<sup>613</sup>

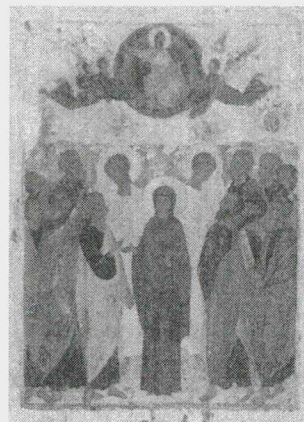
<sup>613</sup> Lásd még: Алпатов, М.: Андрей Рублев. Москва, 1971.; Алпатов, М.: Андрей Рублев и его эпоха. Москва, 1971.; Брехова, Н.: Андрей Рублев. Москва, 2001.; Брюсова, В.Г.: Андрей Рублев. Москва, 1995.; Демина, Н.А.: Андрей Рублев и художники его круга. Москва, 1972.; Лазарев, В.Н.: Андрей Рублев и его школа. Москва, 1965.; Плугин В.А.: Мировоззрение Андрея Рублева. Москва, 1974.; Плугин В.А.: Мастер святой Троицы. Москва, 2001.; Сергеев, В.: Рублев. Москва, 1981.; Историческое описание московского Спасо-Андроников монастыря. Москва, 2003. 17-21. р.; Троицкая летопись 450. р.; Троицкий патерик. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992.; Троицкий сборник. Свято-Троицкая

Andrej Rubljov születésének pontos dátuma nem ismert, az időpont feltételezhetően 1360 és 1370 közé tehető. Az ikonfestő nevének első említése az 1405-ös évhez köthető, amikor Feofán Grekkel<sup>614</sup> és Gorogyeci Prohorral<sup>615</sup> kifestették a moszkvai Kreml Angyali üdvözlés székesegyházát<sup>616</sup> (18-19. ábra):

*„1405. ... ezen a tavaszon kezdték vala kifesteni a szentséges Angyali üdvözlés kőből épült templomát a nagy fejedelmi udvaron<sup>617</sup> ... a mesterek Feofán, az ikonfestő Gorcsin és Prohor sztarec Gorodecből valamint Andrej Rubljov<sup>618</sup> csernyec, és ugyan azon a nyáron bevégezték azt.”<sup>619</sup>*



**18. ábra A moszkvai Angyali üdvözlés székesegyháza**



**19. ábra Andrej Rubljov: Mennybemenetel**

Annak alapján, hogy Andrej neve utolsóként szerepel a fenti, korabeli idézetben, arra következtethetünk, hogy a többi mester<sup>620</sup> nagyobb hírnévnek és tiszteletnek örvendett. A „csernyec”<sup>621</sup> megnevezésből pedig az valószínűsíthető, hogy bár Rubljov ekkor már szerzetesnek állt, mégsem volt jelentősebb rangja az egyházi hierarchiában. Feltételezve, hogy az ikonfestő 1360 táján született, 1405-re már 40 éves volt. Mivel az

Сергиева Лавра, 2002. 112-146. p.; Хоругвь – сборник статей. Выпуск 5. Москва, 2000. 96-97. p.; György I. és Neményi F.: Rubljov. Bp., 1973.; Lazarev, V.N.: A moszkvai ikonfestő iskola. Bp., 1983.; Lazarev, V.N.: Középkori orosz festészet. Bp., 1975.; Lazarev, V.N.: Rubljov. Bp., 1963.; Szergejev, V.: Rubljov. Bp., 1987. 20-27. p.

<sup>614</sup> Feofán Grek (1340 ? – 1405 ?), görög ikonfestő mester. Lásd még: Алпатов, М.: Феофан Грек. Москва, 1979.; Вздонов, Г.И.: Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. Москва, 1976.; Греков, А.П.: Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве. Москва, 1987.; Lazarev, V.N.: Bizánci festészet. Bp., 1979.

<sup>615</sup> Más néven Prohor s Gorodca, ikonfestő mester. Nem tudjuk, hogy a név kit takar valójában.

<sup>616</sup> Храм благовещения

<sup>617</sup> A mai moszkvai Kreml.

<sup>618</sup> „да чернецъ Андрей Рублевъ”

<sup>619</sup> Троицкая летопись 459. p.

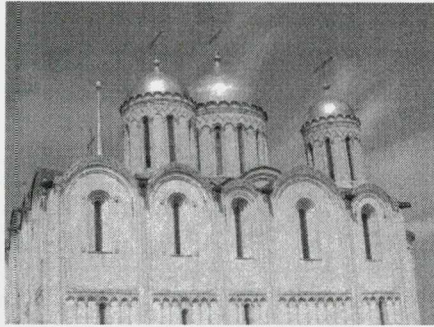
<sup>620</sup> Бычков 1995 : 257

<sup>621</sup> A „csernyec” elnevezés az orosz „черный” – fekete szóból ered, ami a szerzetesek fekete ruhájára utal. Ezzel a titulussal csak az egyházi ranglétra alacsonyabb fokán álló embereket illeték.

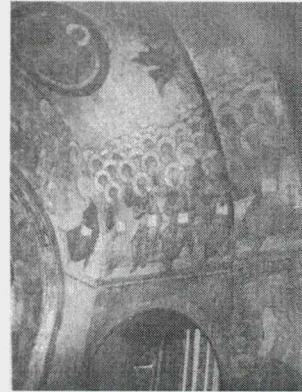


évkönyv írója még csak „csernyec”-ként említi, valószínű, hogy csak pár évvel 1405 előtt lépett be a kolostori rendbe, és ezért nem viselt még komolyabb egyházi méltóságot.<sup>622</sup>

A következő említést Rubljovról 1408 május 25-i dátummal találjuk, amikor Danyiil Csornijjal kifesti a vlagyimiri Andrej Bogoljubszkij<sup>623</sup> által építtetett Uszpenszkij-székesegyházat<sup>624</sup> (20-21. ábra):



20. ábra Uszpenszkij-székesegyház Vlagyimir



21. ábra Rubljov freskói a vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyházban

*„1408. ... és ugyanazon év május havának 25. napján kezdék vala kifesteni a szentséges Istenanya vlagyimiri kőtemplomát a nagyherceg<sup>625</sup> parancsolására, a mesterek pedig Danyiil ikonnyik és Andrej Rubljov<sup>626</sup> valának.”<sup>627</sup>*

<sup>622</sup> A pravoszláv szerzetességnek három szintjét különböztetjük meg. Az első szint a rjaszofor (рясофор), ekkor vezetik be a leendő testvért a közösség életébe. Gyakran nevezik ezeket az embereket paszlusnyiknak (послушник) – hallgatónak – és inoknak (инок) is. Ez az időszak általában 3 évig tart, amely alatt az inok még nem tesz fogadalmat, de kap egy lelki vezetőt, aki útmutatást nyújt számára, s akinek a szavát minden körülmények között be kell tartania. Ezt a lelki vezetőt a közösségből ő maga választhatja ki. Ennek az atyának a megszólítása ezt követően sztarec (скареп) lesz. A szerzetesi öltözetből a jelölt csupán a rjászat (ряса = reverenda) – amely a bűnbánat szimbóluma – és a klóbukot (клобук) kapja meg, ami a test halandóságát kifejező fejfedő. A beavatási szertartás során haját kereszt alakban levágják: ez a világtól való elszakadás és Krisztus követésének kifejezése.

A második szint a „malaja szhima” (малая схима). A beavatási ceremónia során a szerzetesnek már fogadalmat kell tennie. A három fogadalom: a cölibátus, a vállalt nincstelenség és az alázatos hallgatás. A szertartás folyamán haját levágják és új nevet kap, kifejezve ezzel is a világtól való elszakadás mélységét. Az új nevet a beavató adja, az adott napon ünnepelt szent neve vagy a beavatandó volt világi nevének kezdőbetűje alapján. Ettől kezdve a megszólítása monah (монах) – szerzetes – lesz. A monah ezután felölti a szerzetesi ruhát.

A harmadik szint a „velikaja szhima” (великая схима). A beavatási szertartás elemei nagyjából megegyeznek a „malaja szhima” esetében megismertekkel, azzal a különbséggel, hogy ez jóval ünnepélyesebb és szigorúbb aktus. Az új név, a szhima, a klóbuk valamint a hajvágás itt is megtalálható, a fogadalmak azonban még keményebbek. A szertartáson átesett beavatott megszólítása ezután már szhimnyik (схимник) lesz. Ezt a szintet nevezik még „ангелский образ”-nak, vagyis angyalhoz hasonlatosnak is.

<sup>623</sup> Andrej Bogoljubszkij (1111 ? – 1174), 1157-től vlagyimir-szuzdali fejedelem. Jurij Dolgorukij, Moszkva alapítójának fia. Saját bojárjai ölték meg Vlagyimir melletti rezidenciáján Bogoljubovóban.

<sup>624</sup> Lásd még: „A vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyházban található Rubljov legjelentősebb és leghitelesebb művei, amelyet barátjával, Danyiil Csornijjal együtt alkotott. Rubljov itt az Utolsó ítélet hagyományos középkori elképzeléséből indult ki. Nem a bűnösök rémületét és gyötrelmeit ábrázoló képek foglalkoztatták, figyelmét a szentekre és igazakra összpontosította, akik kegyelmet várva, bizakodva függesztik tekintetüket a Bíróra.” In. Alpatov I. 1965 : 380

Rubljev neve ekkor is másodikként szerepel. Ez két okra vezethető vissza: egyrészt arra, hogy Danyil 5-10 évvel idősebb volt Andrejnél; másrészt arra, hogy Danyil a „ranglétra” magasabb fokán állt mesterségbeli tudása vagy szerzetesi rangja tekintetében.

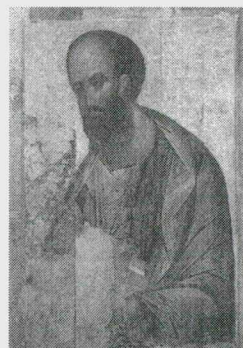
Az Uszpenszkij-székesegyház kifestése után Rubljev Zvenyigorodba ment (1410 körül). Itt festette meg a *Megváltó*, a *Mihály arkangyal* és a *Pál apostol* ikonokat (22-24. ábra).



22. ábra Rubljev: a Megváltó ikonja



23. ábra Rubljev: Mihály arkangyal



24. ábra Rubljev: Pál apostol

Az alkotások mind a volt zvenyigorodi kreml<sup>628</sup> Uszpenszkij-székesegyházának (26. ábra), mind pedig a közeli Szavvino–Sztarozsevszkij kolostor<sup>629</sup> Szeplőtelen Istenanya születése templomának<sup>630</sup> (25. ábra) ikonosztázát<sup>631</sup> díszíthették. V. Brjuszova művészettörténész véleménye szerint<sup>632</sup> a *Zvenyigorodi sor*<sup>633</sup> az Uszpenszkij-székesegyház számára készült, és eredetileg 9 ikonból állt. Az ikonokat a mesterek feltehetően a templombelső kifestése előtt készítették el. Mindkét műemlékben maradtak fenn töredékek Rubljev freskóiból. Az Istenanya templomában ma már csak egy tenyérnyi freskótöredéket találunk, az Uszpenszkij-székesegyház két oszlopának freskói azonban ma is láthatók, igen elhanyagolt állapotban. A zvenyigorodi Uszpenszkij falfestményei a templom kifestését követően 1417-1418 körül keletkeztek.<sup>634</sup>

<sup>625</sup> Vaszilij moszkvai fejedelem.

<sup>626</sup> „Данило иконник да Андрей Рублев.”

<sup>627</sup> Троицкая летопись 466. p.; lásd még ПСРЛ. Т. 11. 203. p.

<sup>628</sup> Zvenyigorodban Jurij Dmirijevics fejedelem építtetett erődtornyot, melynek falai földből voltak. Ma már nem áll az építmény.

<sup>629</sup> A Szavvino-Sztarozsevszkij kolostort Jurij fejedelem kérésére Szent Szavva – Szerгий Radonyezsszkij tanítványa alapította.

<sup>630</sup> A Szeplőtelen Istenanya templomát 1407-ben építették.

<sup>631</sup> Az ikonosztáz a pravoszláv templomban az oltárt, a templom belső terétől elválasztó ikonokkal borított fal. Lásd még: Florenszkij 1988 : 22.

<sup>632</sup> Брюсова 1995 : 82

<sup>633</sup> A Zvenyigorodi sor ikonjaiból, amelyek az ikonosztáz deiszusz (Utolsó ítélet) sorát alkották, csak ez a három maradt fenn: a *Megváltó*, a *Mihály arkangyal* és a *Pál apostol*. Mindhárom a moszkvai Tretyjakov képtárban látható.

<sup>634</sup> Брюсова 1995 : 82





**25. ábra A Szepőlötelen Szűzanya születésének temploma Zvenyigorod**



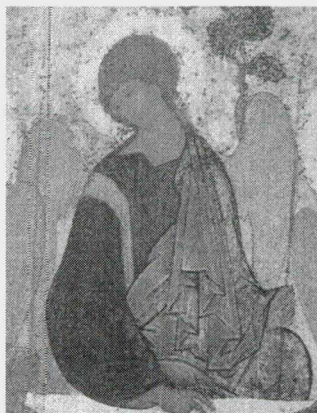
**26. ábra Uszpenszkij-székesegyház Zvenyigorod**

Ezután a mester 1420 körül kezdte kifesteni a Szavvino-Sztorozsevszkij kolostor Istenanya születésének templomát.<sup>635</sup> A kolostort szentéletű Szavva alapította 1398 – 1399 körül.<sup>636</sup> 1404. május 10-én Jurij Dmitrijevis zvenyigorodi fejedelem a kolostornak adományozott néhány falvat, és az adományozó levélben azt is elrendelte, hogy a kolostorban található Istenanya születésének fatemplomát kőből építsék újjá. Az új templom építésének dátuma 1405.

A következő ismert dátum Rubljov életéből 1425, amikor a mester Danyiillal Nyikon apát<sup>637</sup> hívására a Trojica-Szergijev kolostorba ment, kifesteni a Szentháromság<sup>638</sup> kőből épült templomát (27. ábra):



**27. ábra Trojica (Szentháromság) templom Szergijev-Poszad**



**28. ábra Rubljov: Szentháromság (részlet)**

<sup>635</sup> u.o. 92. p.

<sup>636</sup> Троицкий патерик 1992 : 86

<sup>637</sup> Nyikon ( ? 1428.11.17.), Szent Szergij Radonezsckij tanítványa, annak halála után a Trojica-Szergijev kolostor apátja. Lásd még: Троицкий патерик 1992 : 68

<sup>638</sup> Erre a munkára találunk utalást a *Rubljov*-ban, amikor a *Harangöntés* epizódban Kirill arra bízta Andrejt, hogy siessen a Szentháromság kolostorába a templomot kifesteni.

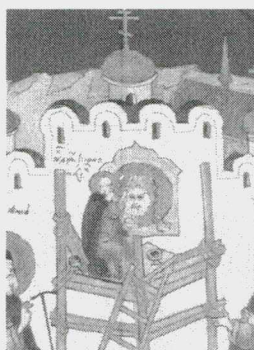
„Szentéletű (Nyikon) pedig eltelve nagy óhajával, hogy még saját szemével lássa az elkészült és freskókkal kifestett templomot, sietve összegyűjtötte a festőket, akik nagy hírnévnek örvendek. Mindannyiuk közül kitűntek jóságukkal Danyiil és Andrej a társa, és néhányan velük együtt. Sietve elvégezték a dolgot, mintha előre látták volna lelkükkel ezen szent emberek és festők az apát Istenhez való megtérését, valamint saját – a munka bevégezte utáni – gyors halálukat, miképpen az el is következett. Isten segedelmével tették ezt szorgalmasan és feldíszíték a templomot különféle csodás képekkel melyek ma is láthatók.”<sup>639</sup>

A meghívás előtörténetéhez tartozik, hogy 1425-ben Vaszilij Dmitrijevic moszkvai fejedelem határozata alapján a Kulikovói csata<sup>640</sup> emlékére kőből újjá kellett építeni a Trojica-Szergijev kolostor Szentháromság templomát, amely az elhunyt kolostoralapító atya – Szerгий Radonyezsszkij – hamvai felett állt. A munkából csak pár ikon – többek között - Rubljov talán legjelentősebb ikonja a *Trojica*, valamint néhány faltörredék maradt fenn.

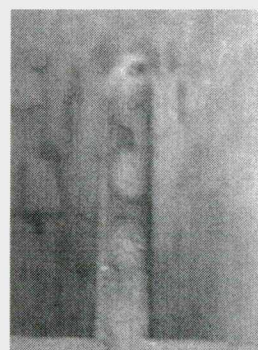
A Trojica kifestése után Andrej visszatért az Andronyikovba, és életének utolsó munkájaként kifestette a Megváltó<sup>641</sup> templomát<sup>642</sup> (29-31. ábra).



29. ábra A Megváltó temploma, Andronyikov kolostor, Moszkva



30. ábra Rubljov a Megváltó templomának kifestésén dolgozik. XVI. századi miniatúra



31. ábra Rubljov ecsetvonásai a Megváltó templomában

A két ikonfestő Nyikon apát halála előtt röviddel<sup>643</sup> 1427. szeptember-október havában hunyt el. Hamvaikat a moszkvai Andronyikov kolostor hajdani harangtornya alá temették:

<sup>639</sup> Софийская вторая летопись In. ПСРЛ. Т.6. 192. р.

<sup>640</sup> 1380. 09.08.-án a Dmitrij Donszkij fejedelem zászlaja alá gyűlt egyesült orosz seregek első ízben győzték le a Mamaj vezette mongol hadakat a Kulikovo melletti mezőn.

<sup>641</sup> A Megváltó temploma többször is feltűnik a filmen, mivel a kolostori jeleneteket az Andronyikovban vették fel.

<sup>642</sup> Историческое описание московского Спасо-Андроников монастыря 2003 : 11

<sup>643</sup> A Trojickij patyerik, 1428. november 07.-ét jelöli meg Nyikon halálaként.



„(Nyikon) ... gyorsan összegyűjtve a festőket... – név szerint Danyiil és társa<sup>644</sup>  
Andrej és némelyek velük együtt ... és némely idő múltán szentéletű Andrej elhagyta volt a földi életet... ”<sup>645</sup>

„Elsőnek Andrej adta át lelkét teremőjének, majd társa Danyiil is megbetegedett, de még életében meglátta Andrejt az örök dicsőségben, aki magához hívta őt az örök és végtelen kegyelembe. A szentéletű ikonfestők 1427-ben hunytak el.”<sup>646</sup>

Az ikonfestők elhunytának datálása meglehetősen zavaros. Amennyiben Szerгий Radonyezsszkij halálának dátumát vesszük alapul (1391. szeptember 25.), és ehhez hozzáadjuk Nyikon apátságának idejét – ami 37 évig tartott –, akkor 1428-hoz jutunk. Mivel az ikonfestők Nyikon előtt tértek meg teremőjükhöz, a mesterek halálának pontos dátum feltételezhetően 1427 és nem a több forrásban megtalálható 1430 volt.<sup>647</sup>



Andrej Rubljov – a feltételezések szerint – néhány évvel 1405 előtt lépett be a kolostori rendbe. Ennek megfelelően a *Vándorkomédiás 1400* és a *Feofán 1401* epizódok ténylegesen lefedik a valóságot, miszerint Andrej szerzetes volt és ikonfestőként tevékenykedett. A forgatókönyv *Meghívás a Kremlbe 1405* című epizódja, amely a film *Feofán 1401* epizódjába került, szintén valós, hiszen az évkönyvek szerint 1405-ben Feofán Grek, Gorogyeci Prohorral és Andrej Rubljovval kifestette a moszkvai Kreml Angyali üdvözlétének székesegyházát.

A *Szenvedélyek Andrej körül 1406* epizód<sup>648</sup> feltételezésen alapul, hiszen ebből az időszakból (1405-1408) semmiféle utalást nem találunk Rubljov munkásságára vagy életére az irodalmi forrásokban. Hasonló a helyzet az *Ünnep 1408* epizóddal, amely korhű eseményeket jelenít meg a filmen, ugyanakkor konkrét életrajzi elem nem társul hozzá. Egy hozzá kapcsolódó irodalmi forrás felbukkanása már csak azért is valószínűtlen, mert a középkori írásművek többnyire nem említenek meg egy ember életéből ilyen apró és jelentéktelen eseményeket. Ha egy neves ember – fejedelem, egyházi méltóság – életét bemutató írást tanulmányozunk, akkor csak olyan eseményekről olvashatunk, amelyek vagy különleges jelentőséggel bírtak az adott személy lelki / politikai fejlődésében, vagy különleges eseményhez – történelmi, természeti – kapcsolódtak. Ha mégis rábukkanunk egy olyan érdekes apró elemre, ami a középkori ember mindennapjaira, életvitelének

<sup>644</sup> A szövegben a „спостникъ” kifejezés szerepel, ami böjtölő társat jelent.

<sup>645</sup> Брюсова 1995 : 124

<sup>646</sup> Духовная грамота преподобного Иосифа. In. Суздальцева 2001 : 108

<sup>647</sup> Историческое описание 2003 : 15

<sup>648</sup> Magyar fordításban paralel elnevezés a *Szenvedélyek Andrej körül*.



sajátosságaira világít rá, akkor az vallási-didaktikai nevelő célzattal került bele a műbe. Ilyen elemet azonban nem találtunk a forrásokban Andrej Rubljov kapcsán.

Az *Ünnep 1408*, az *Utolsó ítélet 1408* valamint a *Rajtaütés 1408* epizód értékeléséhez jó alapot szolgáltatnak a krónikák. Pontosan tudjuk, hogy Andrej Rubljov Danyiil Csornijjal (1408. május 25.) kifestette a vlagyimiri Istenanya elszenderedésének székesegyházát<sup>649</sup>. Az sem ismeretlen előttünk, hogy a tatárok 1408-ban (vagy 1410-ben) megtámadták és felégették Vlagyimirt, s vele az Uszpenszkij-székesegyházat. Az, hogy Andrej Danyiillal Vlagyimirban dolgozott teljesen bizonyos, ám hogy Rubljov az ostrom és a tatár betörés alatt Vlagyimirban tartózkodott volna, valószínűtlen feltételezés.

Az 1408-as évet követően valóban „hallgatás” következik Rubljov életrajzában. Ekkor Andrej Zvenyigorodba ment (1410) és megfestette a „Mégváltó” a „Mihály arkangyal” és a „Pál apostol” ikonokat. Ezekről az eseményekről nem esik semmilyen említés a *Hallgatás 1412* epizódban.

1417-1418 táján Rubljov kifestette a zvenyigorodi Uszpenszkij-templomot, majd a zvenyigorodi Szavvino-sztorozsevszkij kolostor Istenanya születésének<sup>650</sup> templomát (1420). Erre nem találunk utalást a filmben. Érdekes azonban, hogy a film *Utolsó ítélet 1408* című epizódjában, amely magába olvasztotta a *Mégvakítás 1407* epizódot, az építőmesterek a moszkvai nagyfejedelemtől Zvenyigorodba készülnek a herceg öccséhez Jurijhoz, aki egy új palota építtetésébe kezdett. Az építkezési munkálatok a valóságban 1390 és az 1420 közé tehetők. Így áttételesen ugyan, de mégis találunk némi kapcsolatot a film cselekménye és a Zvenyigorodban folyó munkálatok között.

A film *Harangöntés 1423* epizódjában foglalt eseményekre nem találunk biztos alapot a forrásokban. A szereplők jó része – így a bolond lány és Boriszka – kitalált személyek. Ebből az évből nem maradt fenn híradás Rubljov tevékenységéről. Annyit tudhatunk csupán, hogy a film végén megjelenő ikonok egy részét – például a Szentháromság ikont – a mester csak ezután, 1425-1427 között festette a Szentháromság templom számára. Az epilógusban látható ikonok másik része – például a Mégváltó ikon – korábban készült, még Zvenyigorodban.

Azért, hogy megérthessük a rendező alkotói zsenijét, tekintsük át most részletesen az *Andrej Rubljov* szerkezetét és a benne fellelhető sajátos filmnyelvi kifejezésformákat.

---

<sup>649</sup> Успенский собор

<sup>650</sup> Рождество Богородицы

A film, a főcímszöveg legördülése után egy rohanó muzsik alakjával kezdődik, aki beszalad a Vlagyimir mellett található Pokrava-na-Nerli templom hófehér falai közé. A templom előtti szabad téren emberek állnak, akik egy bőrből készült ballont melegítenek a tűz fölött. Ezt a motívumot megtalálhatjuk az irodalmi forgatókönyvben is – ezzel a képsorral kezdődik a film második része. A forgatókönyvben azonban az események másként játszódnak le: a falu lakosai üldözik a menekülő embert, aki fából készült szárnyakkal emelkedik a levegőbe:

*„Megtépázott muzsik rohan a kolostorfal mellett az udvar mélyében emelkedő székesegyház felé. Fából eszkábált szárnyakat szorít a hóna alá. Felbőszült sokaság üldözi: parasztok, gyerekek, asszonyok, szerzetesek.”<sup>651</sup>*

A muzsik felemelkedik, s vele együtt a kamera felülről, egy megszakított panorámaképpel követi az eseményeket. Ezután a kamera lefelé mozdul és szekond plánban látjuk az ember arcát, a vizet, a földet, majd egyre gyorsulva zuhan a szubjektív kamera a földre és végül egy állóképpel zárul a mozgás íve. Ezzel a képpel azonban a jelenet nem ér véget: lassított felvételen látjuk a mezőn hempergőző lovat nagytotálban, végül a kamera ráközelít a sístergő bőrsákra. Ezzel zárul le a film bevezető jelenete.

Mit is láttunk? Mit jelent mindez?

A gyakorlatban Tarkovszkij, a forgatókönyv második részének bevezető képeit helyezte át a film legelejére. Ott, egy falu lakosai üldözi a muzsikot, mert boszorkányságot készül elkövetni: repülni akar. Amikor végül felemelkedik fából készült szárnyain a magasba, az emberek megrettennek, mert azt hiszik angyalt látnak:

*„A muzsik kitarja szárnyait, ellöki magát és leugrik. A sokaság szörnyülködve felkiált és ijedten kettéválk, mintegy folyosót nyit, amely fölött az ember átrepül. Úgy lebeg a föld felett, akár egy angyal.”<sup>652</sup>*

A forgatókönyvben ez az epizód még egyszer említésre kerül, másodszor a *Bánat 1419 nyarán* epizódban:

*„Egy mester, gondold csak el, szárnyakat szerkesztett magának. Röpülni akart. Hát kövekkel zúdult rá az egész falu. Majdnem halálra kövezték. Ilyen vad, pokoli tudatlanságot... Az meg fölmászott a templom tetejére, leugrott és röpült! Mégiscsak megmutatta! Röpült, röpült és egészen elröpült...”<sup>653</sup>*

Tarkovszkij átdolgozta a jelenetet: a muzsik repült – de nem fából készült szárnyakon, hiszen ez túl erőltetett analógia lett volna – egy bőrből varrt ballon segítségével. Az ember elhagyta a szennyes földet és az ég felé emelkedett, így

<sup>651</sup> Koncsalovszkij, A. és Tarkovszkij, A.: Andrej Rubljov. Filmkultúra 70/1. 117.p.

<sup>652</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 :117

<sup>653</sup> u.o. 140. p.

metaforikusan angyallá vált. Azzá, aki az emberi és isteni szféra között áll. Összekapcsolta a két teret, megteremtette a lehetőségét a két világ egymásra hatására. S bár a jelenet végén halálra zúzta magát, a többi ember számára mégis egy új dimenziót nyitott meg: tettével járhatóvá tette az utat a két világ egymásra találásához, létrehozva a kapcsolatot az emberi és transzcendentális között. A föld ilyen módon megszenteltetett, létrejött a kapcsolat – a folyosó; a muzsik áldozathozatala megnyitotta az utat a szent számára. Az élet ismét örömtelivé vált, ezért „örvendeznek” a lovak a jelenet végén a komor halál ellenére gondtalanul a mezőn.<sup>654</sup>

A jelenet meglepően naturalisztikus, ami a film egészére kihat. Az egész műben a naturalizmus és a költőiség egymással váltakozva jelenik meg. Amint arról már szóltunk, a forgatókönyv alapján a film a Kulikovói csata képsoraival kezdődött volna, ám ezek a képsorok végül kimaradtak a műből anyagi megfontolások miatt.



---

<sup>654</sup> Megjegyzendő, hogy a pravoszláv orosz emberek számára az a földterület, ahol a lovak hempergőznek – kegyelemteljesnek „áldottnak” minősül.



### 2.2.1. A csepűrágó 1400

A film bevezető képsorait követő első teljes epizód a *Csepűrágó 1400*. Az epizód elemzésének kezdő lépéseként, meg kell ismerkednünk a középkor csepűrágóival. Ezek a vándorkomédiások előadásukban – paradox módon - önmaguk kigúnyolását tekintették kiindulási pontnak: magukat szándékosan lealacsonyítva - szegénynek, szerencsétlennek, nyomorultnak állították be. A hatás fokozása érdekében sokszor még testük intim tájékainak gunyoros mutogatásától sem riadtak vissza<sup>655</sup>. Tevékenységüket, kellő távolságtartással ugyan, de az egyház is megtűrte. A való világ elé tartott ferde tükörben az ú.n. „antivilágot” mutatták meg az embereknek, és így a merev társadalmi légkörben bizonyos feszültségoldó szerepre tettek szert.<sup>656</sup>

Lényeges kiemelni, hogy a középkor csepűrágói nem az emberekből űztek gúnyt, hanem a nevetséges szituációkra, a mosolyra fakasztó kifejezőmódra koncentrálták a nézők figyelmét. Előadásukban csúfot űztek a berögzült formákból, rímekből, ritmusból. Előadásuk célja, hogy rámutatassanak a világban tapasztalható igazságtalanságra és egyenlőtlenségre.<sup>657</sup> A bevett társadalmi normákkal és ideálokkal szembeni aktív ellenállás egyik kifejezőmódja maga a nevetés tevékenysége volt: a Ruszban ugyanis az egyház tanításának értelmében ez már önmagában is bűnös dolognak minősült.<sup>658</sup> A rögzült irodalmi kifejezésformák kigúnyolása azonban csak akkor volt hatásos, ha a közönség is tisztában volt a gúny tárgyának eredeti formájával. A csepűrágó tréfája tehát ebből a nézőpontból - intellektuális alapon működött. Mivel az általuk bemutatott antivilág szemben állt a realitással, ebből természetesen következett, hogy maga a tréfa is elvetette a hagyományos értékeket: szidalmazta a konvencionálisan szentnek tartott dolgokat, az egyházat és a vagyont.

A vándorkomédiás alakja kulcsfontosságú a *Rubljov*-ban. Ő az, aki összekötő kapocsként áll az egyszerű nép, az egyház és a hatalom között a hivatalosan elismert kultúra határmezsgyéjén. A filmben Tarkovszkij egy külön epizódot szentelt a középkori vándorkomédiás alakjának. A filmben bemutatott, az embereket egy koszos pajtában

<sup>655</sup> Лихачев, Д. и Панченко, А.: „Смеховой мир” древней Руси. Ленинград, 1976. 9. p.

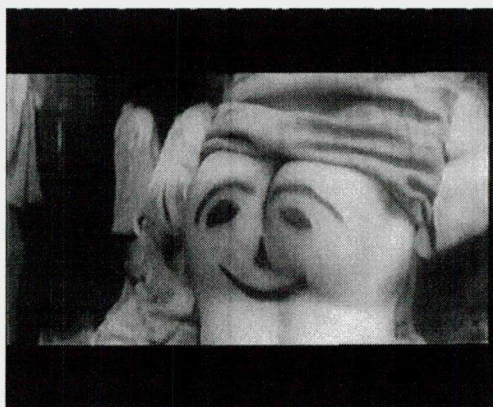
<sup>656</sup> Лихачев, Д. и Панченко 1976 : 11

<sup>657</sup> u.o.: 20. p.

<sup>658</sup> Панченко, А.: О русской истории и культуре. Санкт-Петербург, 2000. 342. p.

mulattató vándorkomédiás alakja rendkívül hasonlít a D. Lihacsov<sup>659</sup> által is elemzett figurára. Ez nem véletlen, hiszen a szerző szakértőként maga is személyesen részt vett a film munkálataiban.

A csepűrágó, mint arról szó volt, saját intim testrészeinek gunyoros mutogatásától sem riadt vissza el előadása során. Ezen a ponton érdekes különbséget fedezhetünk fel a film első változata, az *Andrej passió* és az *Andrej Rubljov* között. Az *Andrej passió* című filmben a komédiásnak, miközben kézen áll, a tréfa közben lecsúszik az alsónadrágja. Pucér hátsóját látjuk, amire egy elnagyolt emberi arcot rajzoltak (32. ábra).



32. ábra *Andrej passió*: a csepűrágó tréfája

A MOSZFILM határozata alapján, ami kifogásolta a filmben megtalálható túlzottan sok naturalista jelenetet, ezt a képsort kivágták az *Andrej Rubljov*-ból.

Ha figyelmesen megvizsgáljuk az epizódot, sajátos ritmust fedezünk fel benne: a kezdő filmkockákon három szerzetest látunk, akik beszélgetve egy mezőn sétálnak keresztül. Első hallásra nehéz megérteni miről is folyik a beszélgetés, csupán az válik világossá, hogy Moszkvába tartanak:

„ – Hiába – mondja Andrej – , tíz esztendő!  
– Kilenc – helyesbít Kirill.  
– Neked kilenc, nekem tíz.  
– Dehogyan. Nekem hét, neked kilenc. ”<sup>660</sup>

Mi a kilenc és mi az a tíz? Az irodalmi forgatókönyvben ez a jelenet másképpen kezdődik: a három szerzetes a Szentháromság kolostorából<sup>661</sup> indul útnak. Út közben arról

<sup>659</sup> Lihacsov, Dmitrij Szergejevics (1906 - ) irodalomtudós, a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának tagja. Szakterülete a középkori orosz irodalom és kultúra kutatása.

<sup>660</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972: 10

vitatkoznak: melyikük hány évig élt ott? Az *Andrej Rubljov*-ból az epizód ezen kezdő képsora – a hozzá tartozó dialógusrészlettel együtt – kimaradt, ezért érthető a néző számára nehezen a párbeszéd.

Miután az eső elered, a szerzetesek betérnek egy pajtába ahol egy csepürágó-vándorkomédiás szórakoztatja az egybegyűlt embereket. A hangulat emelkedett: mindenki vígan mulat a vándorkomédiás tréfáin, amíg a szerzetesek be nem lépnek az épületbe. Ekkor a légkör egy pillanat alatt fagyossá válik, a mulatság félbeszakad. A komédiás kimegy a szemerkélő esőre és amikor tekintete találkozik Andrejével, már nem vidám – egy elgyötört és fáradt ember tekint az ikonfestőre. Szomorú dalt hallunk, a kamera körpanorámával megmutatja a csűrbe üldögélő sokat szenvedett és boldogtalan embereket. Amit itt látunk, az a XV. századi élet Tarkovszkij szemével.

Ezt követően az udvaron két részeg ember hiábavaló verekedésének képei következnek. Tarkovszkij itt lerövidítette a forgatókönyv eseményeit. Ott egyértelmű a verekedés oka: a muzsikok egy asszony miatt mentek öltre. Közülük az egyik egy szmolenszki rab, akinek az alakja még egyszer fel fog tűnni a filmben az építőmesterekkel közös jelenetben. A *Rubljov*-ban a verekedés oka rejtve marad, ennek eredményeként egy teljesen hiábavaló és értelmetlen civakodást látunk. Ezt követően érkeznek meg a katonák, a világi hatalom képviselői.

Tarkovszkij eddig a jelentig már megismertette a nézőt a legfontosabb elemekkel: megismertük a három főszereplőt - Andrejt, Danyiilt, Kirillt -; ismertté vált a cselekmény pontos dátuma: 1400; megismertük az egyszerű népet és a világi hatalom képviselőit a katonákat, valamint az egyház képviselőit a szerzeteseket és az „ördögi” csepürágót.

Ekkor veszi kezdetét a jelenet csúcspontja: a vándorkomédiás elfogása, akit a katonák végül magukkal visznek miután Kirill visszatér az udvarról. E részlet alapján már az is sejthető, ami a forgatókönyv alapján egyértelmű – ő hívta ide a katonákat:

„ – Hol voltál? – kérdi tőle hosszú hallgatás után Andrej

– Az udvaron.

– Hol?

Kirill Andrejra emeli tekintetét és nyugodtan ismétli:

– Az udvaron.

– Indulhatnánk – mondja homlokát ráncolva Danyiil. „<sup>662</sup>

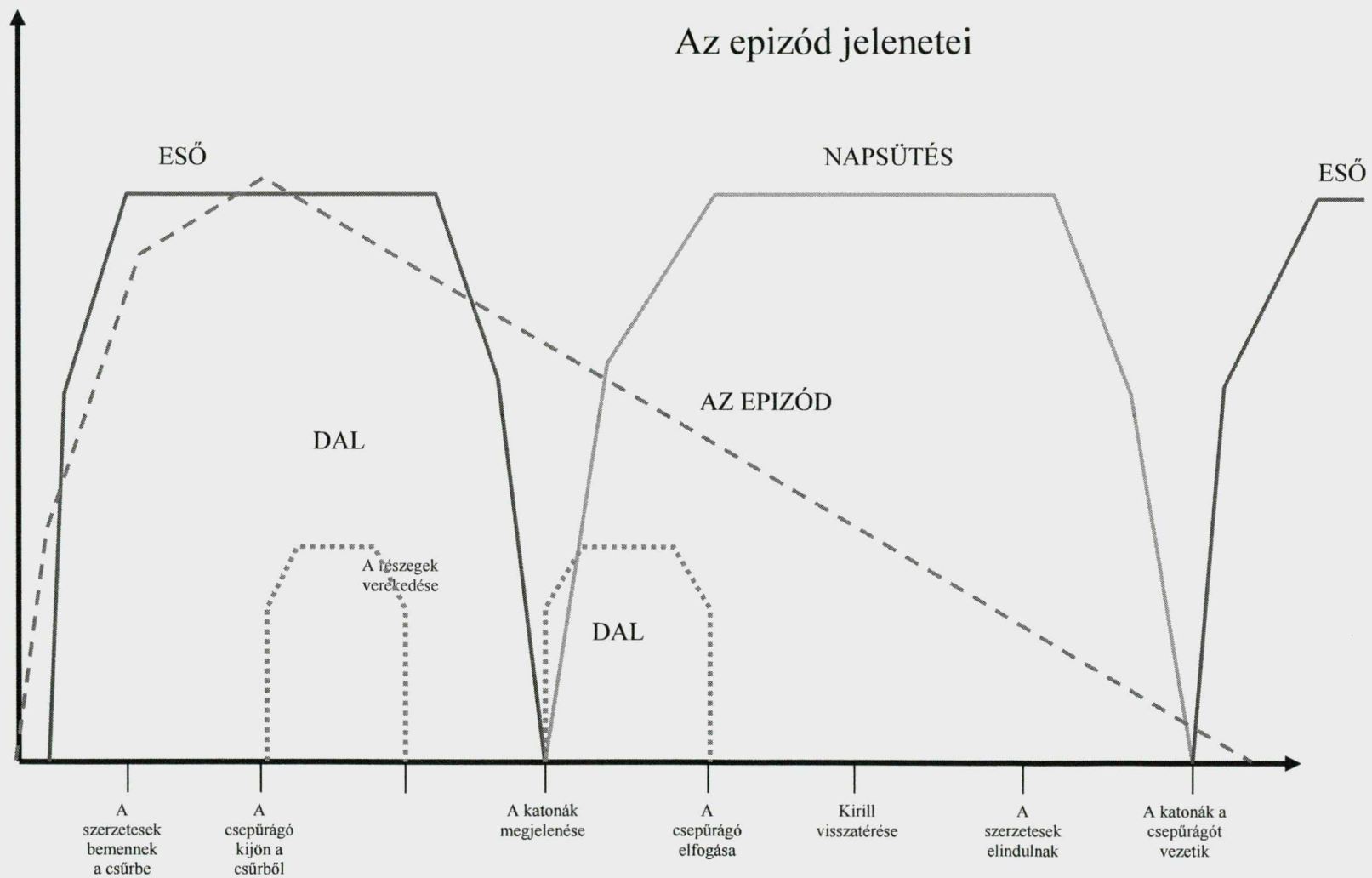
---

<sup>661</sup> A Szent Szerгий Radonyezsszkij által alapított szerгийev-poszadi Szentháromság kolostoráról van szó, amelynek apátja Nyikon meghívta a mestert, hogy fesse meg az új templom számára a Szentháromság ikonját.

<sup>662</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972: 16

A szerzetesek útnak indulnak, a következő képen a három szerzetes mögött a távolban a katonákat látjuk egy belső vágással, amint a csepűrágót magukkal vonszolják. Az epizód végén ismét elered az eső – így alakul ki a felvonás zárt kör-kompozíciós egysége: esővel kezdődik és eső zárja le (33. ábra).

A forgatókönyvben Kirill a feleségéről kérdezi Danyiilt. Mivel ez a film szempontjából tisztán életrajzi adalék - így szükségtelen –, ezért Tarkovszkij kihagyta azt a filmből.



### 2.2.2. Feofán 1401

A forgatókönyvből tudjuk, hogy Andrej, Danyiil és Kirill Moszkvába tartanak, hogy megcsodálják Feofánt a neves görög ikonfestőt, amint a Mennybemenetel<sup>663</sup> templomának kifestésén dolgozik. A filmben ez az epizód a csepürágó ítélet-végrehajtásának képsoraival kezdődik. A székesegyházba csupán Kirill megy be (a forgatókönyvben mindhárman) és beszédbe elegyedik Feofánnal. A görög és a szerzetes dialógusából csak néhány mondat került át a filmbe:

- „– *Ne engem bámulj! Azt nézd! – szól rá Feofan.*
- *Azt beszélík, gyorsan festesz. Igaz? – kérdi Andrej. (a filmben Kirill)*
- *Igaz. Hát aztán? Másképp nem tudok. Megunom. Egyszer kerek hétig vesződtem egy képpel. Aztán otthagytam, mert eluntam.*
- *Kidobtad? – kérdi Kirill.*
- *Különben mindenből elegendem van már! Ennyire! – sóhajtja Feofan, és tenyere élet végighúzza torkán. – Meghalok hamarosan – fúzi hozzá köhécselve.*
- *Dehogyan... – jegyzi meg Danyiil bizonytalanul.*
- *Meg hát – folytatja Feofan –, meghalok. Harmadnapja angyalt láttam álmomban. „Kövess engem” – azt mondja. Én meg azt felelem: „nélküled is meghalok hamarosan.”*
- *Úgy ám...*
- *És az ikont, amit nem fejeztél be, hová tetted? Eldobtad? – kérdezi Kirill.*
- *Miért dobtam volna el? – sóhajtja Feofan. – Savanyúkáposztát nyomtattam le vele.”<sup>664</sup>*

A forgatókönyv tartalmaz ezen kívül egy olyan részt is, amelyben Andrej a gyermekkorára emlékszik vissza, majd az úton egy tatár lovassal találkozik aki egy darab lóhúst ad neki. Ezt a jelenetet magát nem, csak a motívumot találhatjuk meg a filmben a *Hallgatás 1412* epizódban, amikor a tatár lovas „megvendégeli” a gyengeelméjű lányt egy darab lóhússal.

Kirill a Feofánnal folytatott beszélgetés során a kor közismert szerzőitől idéz: Konsztantyin Koszticeszkijt és Bölcs Epifánuszt említi, bizonyítva ezzel magas szintű irodalmi műveltségét és olvasottságát. A műveltség imponál a görög mesternek, ezért hívja Kirillt, hogy legyen a tanítványa. Az orosz ikonfestőnek csupán egyetlen feltétele van: Feofán személyesen jelenjen meg az Andronyikov kolostor baráti közössége előtt.

A következő jelenetben már a fejedelem lovasát látjuk, amint Andrejt hívja meg a közös munkára Feofánnal – a moszkvai Angyali üdvözet székesegyházának<sup>665</sup>

---

<sup>663</sup> Вознесенский собор

<sup>664</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 : 26

<sup>665</sup> Благовещенский собор

kifestésére. Feofán a két festő Rubljov és Kirill közül az előbbit – az isteni talentum birtokosát – nem pedig Kirillt – az irodalmi műveltség képviselőjét – választotta.

A filmbe átkerült a forгатókönyvből Andrej és Danyiil kibékülésének motívuma<sup>666</sup>, valamint az az elem, hogy a munkára három segédjét : Pjotr, Fomát és Alekszejt hívja magával. Kirillben eközben elhatalmasodik a sértődöttség és a féltékenység érzése Andrej iránt: átkozódva hagyja el a kolostort – kimegy a világba.

Mivel Tarkovszkij egy XX. századi orosz rendező szemével készített filmet Andrej Rubljovról, jogosan merül fel a kérdés: a történelmi hitelesség oldaláról nézve, mennyire pontosak a középkori kolostori életet bemutató képek?

A XIV – XV. századi kolostori élet megértéséhez orosz földön, vissza kell nyúlnunk annak gyökereihez. Tekintettel arra, hogy az irodalmi források száma ebből a kezdeti időszakból igen csekély, ami erősen korlátozza vizsgálatunk objektivitását.

Amint arra Blhova történész rámutat<sup>667</sup>, a középkori kolostori élet tanulmányozásakor a források három csoportjára támaszkodhatunk:

Az első csoporthoz az évkönyvek<sup>668</sup> tartoznak. A második csoportot a szentek életét elbeszélő zsityijék<sup>669</sup>, szerzetesi életet szabályozó regulák<sup>670</sup>, valamint külhoni utazók leírásai jelentik a szerzetesek mindennapjairól. A források harmadik csoportját az oklevelek alkotják.

A fennmaradt dokumentumok alapján tudjuk, hogy a kolostorok a XV. században aktívan bekapcsolódtak a kor gazdasági és politikai életbe. Szerepük<sup>671</sup> ebben az időben igen sokrétű, és összehasonlíthatatlanul nagyobb volt, mint a későbbi évszázadok során:

Egyrészt, jelentős politikai szerepet vállaltak az egymás ellen harcoló fejedelmek közötti viszályok elsimításában.

Másrészt, nem lebecsülendő szerepük volt a jövőendő egyházi méltóságok kiművelésében, mivel ekkor a kolostorok voltak a szellemi élet központjai. Kimunkált emberfők, írástudók, olvasott világjárók és könyvtárak kaptak helyet a falakon belül.

<sup>666</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 : 50

<sup>667</sup> Синицына, Н.В. [отв. ред.] : Монашество и монастыри в России XI-XX века. Москва, 2002. 26.

p.

<sup>668</sup> Az orosz évkönyvek szerzetesek által kézzel írt feljegyzéseket tartalmaznak az adott évről. Lényegileg különböznek a bizánci krónikáktól, amelyek az imperátor megrendelésére készültek, és ennek megfelelően bizonyos politikai beállítódást tükröznek.

<sup>669</sup> Egy szent életének történetét elbeszélő, egyházi hatás alatt álló irodalmi műfaj.

<sup>670</sup> A kolostorok belső életét irányító szabálykönyv.

<sup>671</sup> Синицына 2002 : 40

Harmadrészt ezek az intézmények, amint arra későbbi korokban példát is találunk – Szófia bebörtönzése a Novogyevicsij kolostorba I. Péter parancsára<sup>672</sup> – börtön és erődítmény szerepét is ellátták.

Végül, meg kell említenünk karitatív funkciójukat, amit a később oly sokat vitatott gazdasági tevékenységük segítségével láttak el.



A földbirtoklás oldaláról megközelítve, a kolostorokat négy csoportba oszthatjuk<sup>673</sup>:

Az elsőbe a jelentős földbirtokokkal bíró, messze földön híres és nagy tiszteletben álló kolostorok tartoznak. Ilyen volt a Trojica-Szergijev.

A második csoportba a közepes és kis földbirtokkal bíró kolostorok tartoznak, mint a koztromai Trojica-Ípátjevszkij.

A harmadik csoportot az egészen apró földbirtokkal bíró vagy birtok nélküli kolostorok alkotják. Ebbe a csoportba tartozik a toropecki Nyikolszki kolostor.

A negyedik csoport olyan hajlékokból áll, amelyek birtokában nem mezőgazdasági művelésre alkalmas terület, hanem sóbányászatra alkalmas föld volt. Ezeket északon találjuk és gazdasági tevékenységüket a bányászatra alapozták. Ilyen a Szoloveckij és az Antonyijev-Szijszkij kolostor.

A kolostorokba való bekerülésnek több módja is létezett. Az első az volt, amikor a belépni kívánó személynek adományt<sup>674</sup> fizettek a befogadásért. Ez az olyan nagy és jelentős anyagi háttérrel rendelkező kolostorok esetén volt szokás a XV. század végétől kezdve, mint a Trojica-Szergijev. A kisebb, kevésbé ismert hajlékokba ingyen is bekerülhetett a szerzetesi életet választó ember<sup>675</sup>.



A kolostori atyák életét irányító regulák gyökerei a kora középkorig nyúlnak vissza. Közel-Keleten a kolostorok két típusa alakult ki. Az egyik az elvonuláson<sup>676</sup>, a

---

<sup>672</sup> Szófia a cári hatalom megragadására törekedett, ezért a sztreleceket fellázította I. Péter ellen. A hatalomátvétel nem sikerült, és Szófiát bebörtönözték a moszkvai Novogyevicsij kolostorba. A sztrelecek a cár családjukkal együtt kivégeztette és felakasztott holttestüket a kolostor fala mellé, Szófia ablaka alá állította.

<sup>673</sup> Синицына 2002 : 100

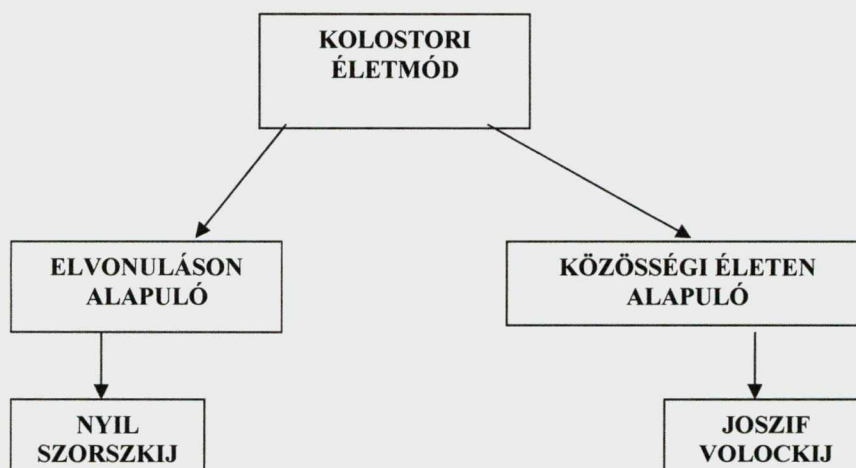
<sup>674</sup> вклад – jó szándékú adomány a kolostornak, aminek felső határa nem volt meghatározva.

<sup>675</sup> Синицына 2002 : 126

<sup>676</sup> отшельничество



másik a közösségi életen<sup>677</sup> alapult (34. ábra). Mind a két irányzat követőivel találkozhatunk az orosz földön. A két irányzat életfelfogása és életvitele alapjaiban tér el egymástól. Részben, ennek eredményeként tudható be a XV. század végén - XVI. század elején kirobban teológiai vita Nyil Szorszkij<sup>678</sup> és Joszif Volockij<sup>679</sup> között.



34. ábra A szerzetesi életmódok csoportosítása

Az *elvonuláson alapuló* szerzetesi életvitel – aminek az ideálját Nyil Szorszkij testesítette meg –, elsősorban a világtól való elforduláson, az aszketikus ideálok követésén és a szemlélődő magatartáson alapult. Ezen irányzat képviselői általában egy külvilágtól elzárt helyen hajlékot emeltek maguknak<sup>680</sup>. Mindennapjaikban a keleti aszkréták életének tanulmányozásával törekedtek az általuk megfogalmazott ideálok földi megvalósítására. Jellemző rájuk, hogy életüket áthatotta az aszketikus tanokkal mélyen átszőtt eszmerendszer.<sup>681</sup> A kolostor lakói elsősorban *saját* lelki útjukat *önállóan* bejárva próbálták elérni a tökéletességet. Ennek a lelki megtisztulásnak az alapja a szüntelen ima volt:

*„A belső lelki ima nem csupán a lélek szenvedélyektől való megtisztításának eszköze, hanem a szüntelen emberi tökéletesedés legnemesebb célja is, amely megelőz minden jócselekedetet.”*<sup>682</sup>

<sup>677</sup> общежитие

<sup>678</sup> Nyil Szorszkij (1433? – 1508), kolostoralapító atya. A lelki életet filozófiai és erkölcsi oldalról közelítette meg. Polémikus vitájában a kolostorok földbirtoklása ellen foglalt állást.

<sup>679</sup> Joszif Volockij (1439 – 1515), világi nevén Iván Szányin, a róla elnevezett Joszifo-volokalamszki kolostor alapítója és apátja. Az ú.n. „josziflján” mozgalom feje. A Nyil Szorszkijjal folytatott polémikus vitában az egyházi földbirtokok mellett érvelt.

<sup>680</sup> Пустынь, келия

<sup>681</sup> Смолич, И.К.: Русское монашество 988 – 1917. Москва, 1999. 67 p.

<sup>682</sup> Платонов 2001 : 73

Az apát ezekben a hajlékokban a *lelki vezető* szerepét töltötte be. Ő volt az, akihez a szerzetesek tanácsért vagy lelki útmutatásért fordulhattak. Az üdvözülés útját a *szemlélődésen* és *imán* alapuló lelki megtisztulásban látták. Ezért azt mondhatjuk, ők jártak legközelebb a hészükhaszta<sup>683</sup> tanok gyakorlati megvalósításához. Nézetük szerint az embernek az egyéni szabadság és akarat segítségével, az állandó tökéletesítés útján kell elérnie az üdvözülést:

*„Szentéletű Nyil aszkézise – lelki aszkézis. Célja nem a test céltalan sanyargatása, hanem az ember belső tökéletesítése. A szerzetes testvér számára a küzdelem színtere nem a fizikai értelemben vett teste, hanem a szíve és a gondolatai. A testvérnek olyan mértékben kell és lehet testét táplálnia, amennyire az a lelki megtisztuláshoz szükséges, a kellő pihenés biztosításával teste számára.”*<sup>684</sup>

Ezek a tanok életvitelük külsőségeiben is tükröződtek. A szerzetesek a cellákban kettesével-hármasával éltek: egy cellában együtt lakott egy idősebb lelki atya a tanítványaival. Ezek a szerzetesi cellák az apát fennhatósága alá tartoztak. A hajlékokban a szerzeteseknek maguknak kellett – gyakran kétkezi munkával – megtermelni az élelmezésükhöz szükséges javakat. Ezzel magyarázható, hogy a cellákban sokszor személyes tárgyakat, munkaeszközöket és más berendezési tárgyakat is tartottak.



A második – *közösségi életen alapuló* - irányzat elterjedését az segítette elő, hogy Szerгий Radonyezsszkij<sup>685</sup> és tanítványai a XIV. század végén és a XV. század elején kolonizációs folyamatot indítottak el a Moszkvától északra található területek irányába. Az újonnan alapított nagyszámú kolostorban Szent Szerгий nyomán, a közösségi életen alapuló rendet vezették be, ami a palesztinai mintát követte. Ez szemben állt a korábbi alapítású, elsősorban városokban vagy azok közvetlen közelében található kolostorok reguláival. Ez a rend, a közösségi léten alapult és kezdetben félreérthetetlenül magán viselte a világtól elforduló „pusztai” életvitel nyomait. A szerzetesi közösséget az apát vezette, akinek személye kezdetben megegyezett az alapítóéval. Ő az, aki elvonulva a világtól, tanítványokat fogadott maga mellé, és letette a kolostor alapjait.

<sup>683</sup> A hészükhaszta tanok Bizáncból erednek. A *hesychia* szó a görögben nyugalmat, némaságot, elvonulást jelent. A tanok lényege az ember szívének és lelkének megtisztítása a Krisztussal való néma együttlétben. Először a IV. és VII. században tűnik fel, virágkorát a XIV. században élte.

<sup>684</sup> Платонов 2001 : 76

<sup>685</sup> Szerгий Radonyezsszkij (1321 ? – 1391), a Trojica-Szerгийev kolostor alapítója.

Az új életmód lényege az apát *szigorú irányítása* alatt végzett *közösségi munka* volt. Nem titkolt célja ennek az irányzatnak, hogy az *engedelmességen és alávetettségen* alapuló renddel felkészítse a jövőbeni egyházi méltóságait a szolgálatra. Ezek a kolostorok voltak azok, amelyek jelentős karitatív feladatot is elláttak. Ezt a funkciót gazdasági tevékenységükkel és adományokkal alapozták meg.

Céljaik megvalósítása, külsőségeiben és szabályaiban is újat hozott. Az apát, aki eleinte a városok közelében fejedelmek által alapított kolostorok esetén, az alapító patronáltja, majd maga az alapító volt, *feltétlen engedelmességet* várt el a hajlék lakóitól. A kolostor belső életét igen *szigorú*, és minden részletre kiterjedő *szabályzat* irányította, ami kiterjedt a szerzetesek teljes napi időbeosztásától kezdve a liturgia rendjén át az étkezésig gyakorlatilag mindenre. Az apát a kolostor elsőszámú vezetője, akinek mindenki mindenben engedelmességgel tartozott. Feladatainak ellátásában segítségére volt egy idősebb atyából álló kolostori tanács és a kulcsár – a gazdasági élet irányítója. Szerepe nem elsősorban lelki vezető, inkább szigorú irányító volt.



Tekintettel arra, hogy Andrej Rubljov a Szerгий Radonyezsszkij tanítványa<sup>686</sup> által alapított Andronyikov kolostor<sup>687</sup> szerzetese volt, valamint arra, hogy ebben a kolostorban a közösségi élet szabályait követték a szerzetesek, részletesen áttekintjük az életüket irányító regulákat.

Maga a kolostor regulája nem maradt fenn, így csak azt tudjuk, hogy Andronyik bevezette az újonnan alapított kolostorban a közösségi élet szabályait:

*„Az új kolostorban pedig a közösségi élet került bevezetésre.”<sup>688</sup>*

Az ebből a korból fennmaradt regulák segítenek megközelítően pontos képet alkotni az atyák mindennapjairól. Vizsgálatunk alapját négy korabeli forrás adja<sup>689</sup>. Az

<sup>686</sup> Szent Andronyik atya.

<sup>687</sup> Lásd még: Троицкий патерик. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. 319-322. p. A kolostor Moszkvában a Jauza folyó partján terül el. Alapítására 1360 körül került sor, Alekszij pátriárka csodálatos megmenekülésének emlékére. Alekszij Konstantinápolyból hajózott hazafelé (1354) a Fekete-tengeren, amikor hatalmas vihar támadt. A szent ember megfogadta, hogy megmenekülése esetén annak a szentnek a nevében állít kolostort, akinek az ünnepén partot érnek. Végül 1354 augusztus 16-án kötött ki szerencsésen a hajó, így a kolostort a *Nem kézzel festett Megváltó* tiszteletére alapították meg. (A kolostros temploma ezt a nevet viseli mind a mai napig.) A hajlék tényleges megalapítója és első apátja Szent Andronyik – Szent Szerгий Radonyezsszkij tanítványa volt.

<sup>688</sup> Историческое описание московского Спасо-Андроников монастыря. Москва, 2003. 10. p.

<sup>689</sup> A források orosz nyelvből lefordított anyaga először jelenik meg magyar nyelven publikált anyagban ezért az eredeti ószláv szöveg is idézésre kerül.

első Kirill Belozerszkij<sup>690</sup> szerzetesi regulái, a második Szentéletű Jefroszin<sup>691</sup> pszkovi csodatévó a közösségi élet alapjairól szóló műve, a harmadik Joszif Volockij apát testamentuma, végül a negyedik Komelszki Korniliusz<sup>692</sup> közösségi életéről szóló írása. Ezek a források tartalmukat tekintve rendkívül hasonlóak, ami közös eredetről árulkodik.

Elsőként vizsgáljuk meg, milyen viszonyt alakított ki a szerzetesi közösség vezetője az apát a testvérekkel. Amint arról már szóltunk, a közösségi életen alapuló kolostorokban az apát szerepe elsősorban irányító jellegű, őt tekintjük a közösség szellemi vezetőjének. Akaratának mindenben alávetik magukat a közösség tagjai. Szentéletű Jefroszim így írt az apátról:

*"Въ же, брате, зде живущие, ищите себе Игоумена богораднаго, добрера зоумного ...о всем послушество именуша ..."*<sup>693</sup>

*„Ti pedig, testvéreim, kik itt éltek, keressetek magatoknak jólelkű és bölcs apátot... és mindenben engedelmeskedjete nekik...”*

*"Иже кто вопреки начнет глаголати Игоумену, и возвигати свары, заперт таковъи да будет в темницъи, донде же покается; а не покориваго мниха по пръвем и втором и третьем наказании, по святого Великого Василія слову, да выжениут вон из монастыря, яко гнилъи оуд от зараваго тела. И да не владоут емоу от внесеннаго в монастырь ничто же, да не въи боудете вина погыбели его."*<sup>694</sup>

*„Aki ellene szól az apátnak ... zárkába kerül, míg bűnbocsánatot nyer, ha engedetlen a testvér előszörre, másodszorra és harmadszorra is, Nagy Szent Vaszilij szavai szerint ki kell űzni azt a kolostorból, mint a fertőt az egészséges testből. És vissza nem adni neki semmit az általa hozott dolgokból a kolostorba, nem a ti bűnötök lesz már az ő pusztulása.”*

Az apát szava tehát szent és megkérdőjelezhetetlen, amit minden szerzetesnek tudomásul kellett venni.

Joszif így határozta meg az apát feladatkörét:

*"Подобает же пастырю не свою искати пользу, но многих..."*<sup>695</sup>

*„A pástornak (apát) nem a saját hasznát kell keresnie, hanem a közösségét...”*

<sup>690</sup> Kirill Belozerszkij (1337-1427.06.09.), 1388 és 1930 között a Szimonov kolostor archimandritája, a Kirillo-belozerszki kolostor alapítója.

<sup>691</sup> Szentéletű Jefroszin (? - 1481.05.15.), pszkovi csodatévó. A Sznyjatogorszki kolostorban lépett be a rendbe, a Pszkov melletti Tolva folyó partján alapított kolostort 1425-ben.

<sup>692</sup> Komelszki Korniliusz (? - 1537. május 19.)

<sup>693</sup> Jefroszin In. Суздальцева, Т.В.: Древнерусские иноческие уставы. Москва, 2001. 43 p.

<sup>694</sup> Jefroszin In. Суздальцева 2001 : 52

<sup>695</sup> Joszif Volockij In. Суздальцева, Т.В.: Древнерусские иноческие уставы. Москва, 2001. 113. p.

Ebből a megfogalmazásból kitűnik, hogy itt nem lelki útmutatásról, inkább a közösség gazdasági irányításáról van szó:

"То кольми паче нам своеѣ воли не имети, но всѣ творити по благословенію Настоятелевоу; имети свѣтлыѣ Иконы и книги и свѣтлыѣ вещи, пищоу же и питіе, одежда и обоуца, и роукоделіе делати и грамоты писати и посылати, и коупити и продавати, и давати и взимати ..." <sup>696</sup>

*„Nem rendelkezünk saját akarattal, hanem minden az apát áldásával történik; Szent Ikonokat, könyveket és más dolgokat birtokolni, ételt és italt, ruhát és öltözetet, és mives dolgokat készíteni és írást írni és küldeni, adni és venni, odaadni és elvenni csak az apát szerint szabad...”*

A közösségi életre vállalkozó testvérrel szemben támasztott elvárásokról Joszif Volockij így írt:

"Инок, жившии в общем житии, должен есть три снѣ имети: смирение, по слоушание и потщание на дело киновіа." <sup>697</sup>

*„A szerzetestestvérben, aki a közösségi életben él, három dolognak kell egyesülnie: a jámborságnak, az engedelmességnek és a közösségi életre való hajlandóságnak.”*

A közösség tagjainak a közös jón kellett munkálkodni. Ez nem csupán azt jelentette, hogy engedelmesen végrehajtották az apát utasításait, hanem azt is, hogy termelő munkájuk gyümölcse a kolostor közös vagyonát képezte. Ez az oka annak, hogy ezekben a hajlékokban az atyák nem rendelkeztek magántulajdonnal. Munkájuk eredményét – legyen az étel, ital, használati tárgy vagy értéktárgy – kötelezően le kellett adniuk az értéktárba, abból semmit sem tarthattak meg:

"Умеющие роукоделіе, всѣ делаемаѣ в общехранилище (в казноу) отнош ахоу, ничтоже себе без благословеніа оудерживающе." <sup>698</sup>

*„A kézműves termékek pedig mind a közös raktárba (kincsestárba) vitetnek, semmi nem tartható meg áldás” <sup>699</sup> nélkül ezekből.”*

"...да боудет монастырь общиі...

Ико ни един кто что от своего глаголаше его быти, но беша всем обща." <sup>700</sup>

*„... a kolostorban minden közös...*

*A szentéletű közösségben senki nem mondhatja: ez a tied, az meg az enyém, vagy az övé vagy másé.”*

"Да всем общее имоут." <sup>701</sup>

*„Mindennel közösen bírnak.”*

<sup>696</sup> Korniliusz In. Суздальцева, Т.В.: Древнерусские иноческие уставы. Москва, 2001. 179. p.

<sup>697</sup> Joszif Volockij In. Суздальцева 2001 : 85

<sup>698</sup> Kirill Belozerszkij In. Суздальцева, Т.В.: Древнерусские иноческие уставы. Москва, 2001. 36. p.

<sup>699</sup> Az áldás az eredeti szövegben az engedélyt jelöli.

<sup>700</sup> Jeffroszin In. Суздальцева 2001 : 41

<sup>701</sup> u.o. 42. p.

A szerzetesek nem tarthattak maguknál személyes értéktárgyakat, mivel gyakorlatilag nem létezett magántulajdon a falakon belül:

"Подобает же zde и о сем реши, тако да никтоже от братии ничто же ни где не возмет без благословения Настоятелева или Келарева, ни в церкви, ни в трапезе, ниже в иных слоужбах, ни в келиях, на монастыри, ниже за монастырем, ни ризоу, ни сапоги, ни иною кторою вещь подобною тем; ниже от железных вещей ... ниже от дереводелных вещей... или аще кто где наидет, да во звести Настоятелю и Келарю, а никакже да не оутайть. аще ли оутайть, се оубо гавствено, ако оукрал есть." <sup>702</sup>

*„Miképpen az itt leíratott: senki semmit sem tart magánál a testvérek közül az apát vagy a kulcsár áldása nélkül, sem a templomban, sem az étkezdében, sem más ilyen helyeken, sem a cellákban, a kolostorban, sem a kolostoron kívül, sem rízát<sup>703</sup>, sem lábbelit, sem semmi más hasonló dolgot; sem fém tárgyakat... sem fa tárgyakat... ; aki valahol valamit talál, elmondja azt az apátnak vagy a kulcsárnak, semmit el pedig nem titkol: mert ha azt cselekszi és kiderül, az olyan mintha lopta<sup>704</sup> volna.”*

A XV. század elején elképzelhetetlen volt, hogy a kolostort elhagyó atyák önös céllal munkaeszközöket és könyvet vigyenek magukkal. Egyrészt azért, mert az értékes könyvekre a templomi felügyelő ügyelt, másrészt azért, mert munkaeszközöket csak a kulcsártól kaphattak. Ezen kívül saját tulajdonuk nem lévén - azt sem vihették magukkal:

"Пищоу же и питие когда что и какого гати и пити подобает, тако же и одежда и обоуца имети, колико числом и каковы достоинством ценою, тако же святиа иконы и книги и встакитя вещи и сребреницы и роукоделие делати, еше же коупити и продавати, и грамоты писати и посылати, или аще комуу грамотоу пришлют или каковоу вещь, сказати настоятелю. Тако же и слоужбеницы ничто же да коупят себе, оосовною вещь монастырскими деньгами, без благословения Настоятелева и Келарева; и давати и возимати и вса творити по благословению Настоятелева, и ничто же имети или помышляти свое, но все монастырское." <sup>705</sup>

*„Miképpen az étel és ital, amikor amit és ahogyan enni és inni szabad, azonképpen az öltözék is közös, mind számának mind értékének tekintetében. A szent ikonokat és könyveket és más dolgokat és értéket és kézműves termékeket csinálni és kereskedni és írásokat írni és elküldeni csak az apát tudtával szabad. És ha valakinek írást küldenek vagy más dolgot, az apáthoz kell vinni azt. Szertartáskönyveket pedig saját célra vásárolni nem szabad, magáncélra dolog kolostori pénzen nem vásárolható az apát vagy a kulcsár jóváhagyása nélkül; bármit adni, venni és készíteni csak az apát*

<sup>702</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 80

<sup>703</sup> Az istentiszteletet végző pap felső ruhája.

<sup>704</sup> A lopás a kolostorban erkölcsi értelemben az egyik legsúlyosabb bűnnek számított. Az a személy, akit lopáson kaptak, rendkívül megszégyenült a közösség tagjai előtt.

<sup>705</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 78

*áldásával szabad, és semmit saját célra megtartani vagy tulajdonként gondolni nem szabad, mert minden a kolostoré.”*

Mint látjuk, igen egyértelmű rendelkezések éltek arra vonatkozóan, mit kell tenni a megtermelt javakkal. Tekintettel arra, hogy senki semmit nem vehetett magához, a szerzetesi cellák berendezése, ahol magányosan éltek az atyák – meglehetősen szegényes volt. Bennük csak a legszükségesebb dolgokat helyezték el: egy padot - ami egyszerre szolgált ülő- és fekvőhelyként - egy vödör vizet és egy imakönyvet:

"В келли же ничтоже комоу попоушася имети кроме поужнеших вещей ... вся обща имети..."<sup>706</sup>

*„A (szerzetesi) cellában semmit nem tartható, csupán a legszükségesebb dolgok... mert minden közös.”*

"И аще комоу случася приити в келлию, коего брата, ничтоже ино ви дети бе в келли, токмо иконы и книги, и сосуд с водою, еже руки оумыти."<sup>707</sup>

*„Ha valaki egy atya cellájába vetődik, mást nem láthat abban, csak ikonokat, könyveket, és vizes edényt, amelyben a kezét moshatja.”*

"Ниже оукроуха хлеба леть бе комоу в келли имети, ни пития коего' а ще же кто жаждею одержимъи бываше, идаше в трапезоу и тамо с благословением оустоужаше жаждоу свою."<sup>708</sup>

*„Egy falás kenyér sem tartható a cellában, sem pedig ital, aki szomját kívánja oltani, menjen az az étkezdébe, ahol áldással csillapíthatja azt.”*

A testi kísértések elleni küzdelemnek fontos szerepet tulajdonítottak az atyák. Ennek első lépcsőfokát az étkezési rend megszigorítása jelentette. A zugevés elkerülése érdekében a szerzetesek még almafát sem ültethettek a cellájuk bejáratához. A helyiség ablakai pedig nem lehettek akkorák, amin keresztül egy ember kimászhatott volna. A kolostort senki nem hagyhatta el engedély nélkül, és látogatót sem fogadhatott. Az atyáknak korlátozniuk kellett kapcsolatukat a külvilággal, hogy minden figyelmüket a közösségre irányíthassák:

"... тако неподобно есть ... еже иноком исходити вне обители кроме благо словения Настоящего. Аще оубо поужда ради исходим, или пища ради, или оде жа, или дела ради, и тако не имам ответа благословена... всяко бо дело без благословения проклято есть."<sup>709</sup>

<sup>706</sup> Kirill Belozerszkij In. Суздальцева 2001 : 35

<sup>707</sup> Kirill Belozerszkij In. Суздальцева 2001 : 35

<sup>708</sup> u.o. 35. p.

<sup>709</sup> Joszif Volockij In. Суздальцева 2001 : 83

*„nem szabad... a testvérnek az apát áldása nélkül elhagyni a kolostort. Ha valaki szüksége okán hagyja el azt, élelemért, ruháért, vagy más ügyben ... tilalmas dolog az.”*

**"БГДА ОУБО ИНОК НАЧНЕТ ТАЖЕ О СЕБЕ НЕБРЕЖИТЕЛНЕ ИМЕТИ, СКИТАТИСЯ ВНЕ О БИТЕЛИ КРОМЕ БЛАГОСЛОВЕНИЯ НАСТОЯЩАГО· ТОГДА ЛОВИТ ДИАВОЛ ИЛИ ВО ГРЕХ ВОВГ РЕЦИ ЕГО ИЛИ СМЕРТИ ПРЕДАТИ."**<sup>710</sup>

*„mikor pedig egy testvér engedetlenségre vetemedik, az apát engedelme nélkül elhagyja a kolostort: akkor elragadja az ördög vagy pedig bűnbe csalja, vagy halált hoz rá.”*

**"ИЩЕ К НЕКОЕМОУ БРАТОУ ОТ ВНЕШНИХ КТО ПРИДЕ МИРСКИ ЧЕЛОВЕК, ИЛИ ИНОИ ОТ СРОДНИК ЕГО ИЛИ ЗНАЕМЫИ ЕМОУ, И ЕМОУ БЕЗ БЛАГОСЛОВЕНИЯ НАСТОЯЩЕГО В КЕ АЛИИ СЕБЕ НЕ ВПУЩАТИ, НИ БЕСЕДОВАТИ С НИМИ ЧТО НИГДЕ ЖЕ."**<sup>711</sup>

*„Amint ha valamely testvérhez a világból egy ember érkezik, vagy rokon, vagy ismerős, azt neki az apát engedelme nélkül a cellába beengedni nem szabad, sem pedig sehol beszélgetnie vele.”*

Világi megrendelések kivitelezésekor a fejedelemnek ki kellett kérnie a szerzetes testvért az apáttól. A kikérés általában eredményesnek bizonyult, mivel a hatalom jelentős befolyással volt a kolostorok életére:

**"...ИЩЕ КТО К НЕКОЕМОУ БРАТОУ ПРИНЕСЕТ ОТ КОГО ГРАМОТОУ ИЛИ НЕКОЕ ПРИН ОШЕНИЕ, ТОИ БРАТ ГРАМОТЫ НЕ РАСПЕЧАТАВ, ПРИНИШАШЕ К НАСТОЯТЕЛЮ..."**<sup>712</sup>

*„Amennyiben valaki egy atyának írást vagy értéket hoz valakitől, fel nem bontván az írást, az apáthoz viszi azt ...”*

**"ВАСИЛИ БО ВЕЛИКИИ ПИШЕТ· ИЩЕ КТО БЕСЕДУЕТ К ПРИХОДЯЩЕМОУ СТРАННОМОУ ИЛИ СВОЕМОУ БЕЗ БЛАГОСЛОВЕНИЯ, СИРЕЧЬ, ДА НЕ ГАСТ ДЕНЬ ТОИ; ТАЩЕ ЛИ И ПРИНЕС ЕТ ЕМОУ КТО ЧТО, И ОН ВЗЯВ ОУ НЕГО, ДА НЕСЕТ И ГОВИТ ИГОУМЕНОУ; БЕЗ БЛАГОСЛОВЕНИЯ ЖЕ К СЕБЕ ОУ НИХ НЕ ИМАТИ НИЧЕГО, НИЖЕ ДАВАТИ КОМОУ ЧТО ..."**<sup>713</sup>

*„Amint azt Nagy Vaszilij írja: „Ha valaki engedelem nélkül beszél egy jövevénnel vagy ismerőssel, mondva vagyon, nem eszik azon a napon; ha pedig valaki valamit hoz neki és elfogadja azt, elviszi és bemutatja azt az apátnak; áldás nélkül semmit magához nem vesz, sem pedig ad senkinek...”*

A közös és mindenki számára kötelező érvényű istentiszteletek, amelyeken énekszóval dicsérték az Urat, elengedhetetlen elemei voltak a kolostori életnek. Az atyák élete a liturgiákból, a munkaidőből, az étkezésből és a közötté maradó rövid pihenőidőből állt. Az istentiszteletekről elkészni, onnan előbb elmenni tilos volt.

<sup>710</sup> u.o. 83. p.

<sup>711</sup> Korniliusz In. Суздальцева 2001 : 176

<sup>712</sup> Kirill Belozerszkij In. Суздальцева 2001 : 35

<sup>713</sup> Korniliusz In. Суздальцева 2001 : 176



Összpontosítva kellett végigállni a sokszor több órás szertartásokat. A rend fenntartására külön templomi felügyelők vigyáztak:

"Еще ли же приключится с нами быть на соборной молитве мирскому человеку или инокому гостью ... тогда паче подобает нам не творить беседы и а молитве ..." <sup>714</sup>

*„Amennyiben a közös imádságban világi ember, vagy más vendég csatlakozik a közösséghez... nem szabad beszédbe elegyedni az imádság alatt...”*

"Бого ради никакo же никому на пении не глаголати, кроме Настоятеля и Келаря и Уставщика и Назирателя; да и тем вкратце поужное реши; и о церковном благочинии не велегласно, но шептанием, да не и прочих смолчать; и аще видят кого что творяща или граголяща излише сих предани, никакo же да оумолчат, но да возбранят и запретят." <sup>715</sup>

*„Senkinek semmit az ének idején mondani nem szabad, kivéve az apátot, a kulcsárt, az usztávsíkot”<sup>716</sup> és a nazirátyelt”<sup>717</sup>; ők is röviden a szükségességről szólnak; alázatosan és suttogva, nem zavarón; és ha látnak valakit feleslegesen szólani, nem hagyják azt, hanem megtiltják.”*

Az istentiszteleteket és az őket váltó közös étkezéseket követően mindenki a saját cellájába vonult, hogy ott imával és pihenéssel töltsse a nap fennmaradó részét:

„Востающе же от трапезы, по благодарении книждо молча отхождаше в келлию свою, да не оуклоняющиеся ни на каковую беседу, ниже входяще инаго брата в келлию, кроме великих нужд.” <sup>718</sup>

*„Hálával eltelve pedig az étkezdéből, némán mindegyik a saját cellájába vonul, nem vetemedvén beszélgetésre, sem idegen cellába be nem lépve, kivéve nagy szükség esetét.”*

"И тако прощение приемем от Настоящаго, тако от самого Бога, отбегати молча в келлию свою и никому же ничто же глаголя; и тако молитве и роукоделию или чтению прилежати со безмолвием..." <sup>719</sup>

*„És az apát szavát követve, mintha az a Teremtőtől jönne, mindenki némán a cellájába siet; és ott szó nélkül imának és kézi munkának vagy olvasásnak szenteli magát némán cselekedve azt...”*

Elképzelhetetlen volt akkoriban, hogy a testvérek hangos szóval vitázzanak, vagy egyszerűen csak bemenjenek beszélgetni egymás celláiba, mert a kolostor területén még beszélgetésre összegyűlni sem volt szabad:

<sup>714</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 68

<sup>715</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 68

<sup>716</sup> Уставщик : az istentiszteleti rend betartásáért felelős atya a kolostorban.

<sup>717</sup> Назиратель : a szertartáson a rend fenntartásáért felelős atya a kolostorban.

<sup>718</sup> Kirill Belozerszkij In. Суздальцева 2001 : 35

<sup>719</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 82

"По скончании же павечерница, назиратель церковный обходит весь монастырь; и аще видит кого на монастыри стояща, или от келии в келию переходяща, или за монастырь шедша, он же возбранить, или Настоятелю или Келарю да возвестит..."<sup>720</sup>

*„Az esti istentiszteletet követően pedig a templomi ügyelő<sup>721</sup> körbejárja az egész kolostort; és ha valakit talál a kolostorban ácsorogni, vagy celláról cellára járkálni, vagy elhagyni a kolostort, akkor erről tudatja az apátot vagy a kulcsárt..."*

"...НЕ ПОДОБАЕТ НА МОНАСТЫРИ СТОЯТИ БЕСЕДЫ РАДИ ИЛИ В КЕЛИЯХ СХОДИТИ ИСЯ..."<sup>722</sup>

*„... a kolostorban nem szabad fecsegésre összegyűlni, sem a cellákban tenni ezt..."*

Külön szabályzat írta elő, hogy mikor léphetett be nő a kolostor területére, ami néhány nagyon ritka kivételtől eltekintve tilos volt. Amikor erre mégis sor kerülhetett, egy válogatott és tapasztalt idős atyákból álló csoport kísérte el a nőt, többnyire éjszaka. Nagyon ügyeltek arra, hogy ezekben az esetekben a minimálisra csökkentsék annak a lehetőségét, hogy a szerzetes atyák megláthassanak egy nőt és kísértésbe essenek:

"Да пребудет в сей обители ни коими делы хождение женскаго полу. ... От жены начаток греха бысть, и того оумираем вси. ... Бже ж и сие, да на имате животное от женскаго пола, на потребу служебную ю в монастыри никако же, ниже в селех."<sup>723</sup>

*„Ebben a hajlékban nincsen keresnivalója az asszonyi nemnek. ... Az asszonytól bűn ered, amelytől mindannyian elveszünk. ... ne tartsatok nőnemű állatot a kolostorban szolgálni, sem a falvakban."*

"Божественная правила и градских законы повелевают, да не внидет же на ниже инокиня в мужски монастырь ниже винты ради погребальныя, ниже инныя ради винты."<sup>724</sup>

*„Az isteni és a városi törvények is tiltják az asszonyi nemnek, még ha apáca is az, a belépést a férfi kolostorba, akár temetéskor, akár más ügyben is."*

"...яко лучши есть с диаволом беседовати, нежели женам безсрамным, и с диаволом часто быти, нежели со женами благообразными и украшенными..."<sup>725</sup>

*„... jobb az ördöggel társalogni, mint szégyentelen asszonyokkal; inkább légy gyakran az ördöggel, mint ájtatos és cicomás asszonyokkal..."*

<sup>720</sup> u.o. 82. p.

<sup>721</sup> назиратель

<sup>722</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 82

<sup>723</sup> Jefroszin In. Суздальцева 2001 : 49

<sup>724</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 95

<sup>725</sup> u.o. 95. p.

"Аще кто восхощет братии женскогоу входуу быти в монастыри... аще ли не повинуетсѧ, от обители да изженетсѧ ... аще кто ведет жену в трапезу или в келію, да отлоучитсѧ от церкви и от трапезы неделю единому." <sup>726</sup>

*„Aki asszonyt enged a kolostorba... kiűzetik az, ... aki asszonyt enged az étkezdébe vagy a cellába, eltiltatik az a templomtól és az étkezdétől 1 teljes hétre.”*

A regulák igen szigorúan szabályozták a fiatakorúak<sup>727</sup> jelenlétét a kolostorban:

"... тако же и дети малыѧ не примати в обитель, еже оучити их книга м..." <sup>728</sup>

*„... és kis gyermekeket ne tartsatok a kolostorban, még olvasni tanítva sem...”*

"Не подобает же в монастыре жити отрочаком голоустым." <sup>729</sup>

*„Nem szabad a kolostorban serdületlen gyermeknek laknia.”*

Alkotó munkát a hajlék lakói, csak ellenőrzött körülmények között végezhetett. A szerzetesek mindennapjait az alázat és a szüntelen ima hatotta át. Egymás közötti érintkezésük csendes, halk szóval történhetett:

"... друг ко другу любовь и смирение имети, и община ради потребности т роудитисѧ ..." <sup>730</sup>

*„...egymáshoz szeretettel és békeséggel fordulván a közös érdekén munkálkodva...”*

"Во всяком же общем деле сие соблюдаху ... молча делаше, соблюдаа доуховное свое любовоудрие, и яко пред очами всевидящего Бога стояти и делати мниасѧ." <sup>731</sup>

*„Minden közös cselekedetben pedig ... némán űzve azt, mindenik a saját lelki üdvén munkálkodva, mintha a mindent látó Teremtő színe előtt állana és végezné azt.”*

"И на службу иде же послет Игумен коего инока, без всякого ослоушания да идет, с молитвою и с благословением, и без благословения Игумена на своя вещи никакоже не ходити ни коуды ж." <sup>732</sup>

*„Ha valamely testvért az apát szolgálatra küldi, ellenkezés nélkül menjen az, imával és áldással; az apát áldása nélkül önös célból senkinek sehova menni nem szabad.”*

A szerzetesek nem vitatkozhattak hangos szóval sem világi, sem más egyházi személyekkel:

<sup>726</sup> u.o. 153. p.

<sup>727</sup> A kifejezés alatt serdületlen gyermekeket értünk.

<sup>728</sup> Jefroszin In. Суздальцева 2001 : 50

<sup>729</sup> Joszif Volockij In. Суздальцева 2001 : 96

<sup>730</sup> Kirill Belozerszkij In. Суздальцева 2001 : 36

<sup>731</sup> u.o. 36. p.

<sup>732</sup> Jefroszin In. Суздальцева 2001 : 52

"И прежде всех тщашеся на молитву и на всякое дело монастырское приходить, и после всех отхождаше; делаше же со смирением и безмолвно и скуплением сердечнымъ."<sup>733</sup>

*„Amikoron imára vagy más dologra indulsz, vagy onnan visszatérsz; tedd azt jámboran, némán és szívből jövő alázattal.”*

Az alkoholfogyasztást mindegyik kolostoralapító tiltotta. Szeszes italt nem csak fogyasztani, hanem birtokolni is tilos volt:

"... Ибо и устав таковъи крепко законоположи Преподобныи Кирилл ... ни ктоже дерзнетъ пианственное кое питие внести во обитель его."<sup>734</sup>

*„...Szentéletű Kirill pedig ilyen szigorú regulát alkotott... tilos az ő kolostorába szeszes italt bevinni.”*

"Нюлю же вас, пианство безмерное и безчиние всякое отнюд да не б оудетъ в вас."<sup>735</sup>

*„Kérlek benneteket, a becstelen és mértéktelen részegséget vessétek el magatoktól.”*

A szerzetesek mindannyian egy közösség részének érezték magukat, aminek engedelmes tagjai voltak. A lopás, a közösség vagyontárgyainak eltulajdonítása súlyos bűnnek számított. A templomból semmilyen értéktárgyat nem volt szabad kivinni. A könyvek másolásához hozzáfogni, azokat kiegészíteni, ikonokat festeni szintén csak engedéllyel lehetett:

"Подобно же тому и во святии церкви никтоже ничтоже да не возметъ, ни книгу, ниже свещю, ни иноую вещь которую без благословения понамарев а. Тако же никтоже да не припишетъ ничто же в книзе без благословения насто телева..."<sup>736</sup>

*„Hasonlóképpen a szent templomból senki semmit el nem visz, sem könyvet, sem gyertyát a ponomár<sup>737</sup> tudta nélkül. Hasonlóképp, senki semmit nem írhat<sup>738</sup> a könyvekbe az apát áldása nélkül...”*

A kolostoralapító atyák törekedtek arra, hogy az egyenlőség ne csak eszmeileg, hanem külsőségeiben is tükröződjön. Ezért azt is szabályozták, hogy ki milyen ruhát tarthat, és hányat vehet magához a közös értéktárgyból:

"Подобаетъ же казначею давати одежда и обоуца опытывати, аще б оудетъ оу кого по две ризе, и аще восхоушетъ по три держати, ино емоу не дати; а к

<sup>733</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 89

<sup>734</sup> Kirill Belozerszkij In. Суздальцева 2001 : 36

<sup>735</sup> Jeffroszin In. Суздальцева 2001 : 48

<sup>736</sup> Jozsif Volockij In. Суздальцева 2001 : 81

<sup>737</sup> Az oltár takarításáért felelős személy.

<sup>738</sup> A könyveket ekkor még kézzel másolták. A Biblia „És monda Isten: Legyen világosság: és lőn világosság” szentsége a kézzel írott szóban testesült meg, ezért a Szentírás másolása az egyik legszentebb cselekedetnek minősült.

ТО ВОЗМЕТ ИС КАЗНЫ НОВОЕ ПЛАТНО, ИЛИ ВЕТШАНОЕ ОТДАСТ; А НЕ ОТДАСТ ВЕТШАНОГО, ИЛИ ЕМОУ НОВАГО НЕ ДАТИ..."<sup>739</sup>

*„A használt ruhát és öltözéket a kulcsárnak le kell adni, hogy csak kettő maradjon mindegyikből, aki hármát akar tartani, nem engedtetik az meg neki; aki pedig új gúnyát akar magának az értéktárból, az elhasználtat le kell annak adnia; ha nem teszi ezt, új nem adatik annak...”*

"... ТАКО ЖЕ И ИНОЕ ПЛАТНЕ АЩЕ ВОСХОЩЕТ, ОТДАСТ ЧТО ЕМОУ НЕНОУЖНО, А ВОЗМЕТ ЧТО ЕМОУ НОУЖНО, ПОДОБНО ТОМОУ ЦЕНОЮ; ТОЧНИЮ ЖЕ ИМЕТИ ВСЯКОМОУ П О ДВЕ РИЗЕ: ЕДИНОУ ЗАРАВОУ, А ДРУГОУЮ ВЕТХОУ..."<sup>740</sup>

*„... aki más ruhát akar, le kell adnia a feleslegeset, és megkapja a szükségeset, azonos értékűt; mindenkinek két riza<sup>741</sup> jár: egy tisztes, a másik hitvány...”*

A világi értékektől való elfordulás, az önként vállalt krisztusi szegénység alapelvnek számított. A regulák arra buzdították a szerzetes testvéreket, hogy a közösség – és saját - lelki üdvük érdekében vessék el a vagyont és a harácsoló életet:

"ИЩЕ ОБРАЩАЮТ В КЕЛИИ ОУ КОТОРОГО ИНОКА ОУ ЖИВАГО ИЛИ ОТ СЕРЕБРА ИЛИ ОТ ЗЛАТА ДА СЖГОУТ ЕМОУ НА ГЛАВЕ ЕГО. ИЩЕ ЛИ ЖЕ ПО СМЕРТИ ДА НЕ ПОГРЕБОУТ ТОГО ИНОКА В МОНАСТЫРИ, НО ВОН ИЗВЕЩИ И В ТАМОУ ЗАСЫПАТИ, И ОБРЕТЕННОЕ С НИМ ПОЛОЖИТИ И РЕЦИ: ЗЛАТО ТВОЕ ИЛИ СРЕБРО ДА БУДЕТ В ПОГЫБЕЛЬ С ТОВОИ."<sup>742</sup>

*„Ha aranyat vagy ezüstöt találnak valamely atya cellájában még élteben, ... halála után a kolostoron kívül egy gödörben kell eltemetni azt a harácsoló vagyonnal együtt, mondván: "Az aranynak és ezüstnek veled léssen pusztulása”.*

"ИЖЕ РЕКОХОМ О ПИЩИ И О ПИТИИ, И ТАКО ДОБРО ЕСТЬ ПРОСТОЕ И НЕИЗЛИШНЕЕ ИЗБИРАТИ, И ВСЯ ПО СОВЕТОУ ДОУХОВНАГО НАСТОЯТЕЛЯ ТВОРИТИ: ПО ТОМОУ ЖЕ ОБ РАЗОУ И ОДЕЯНИИ ИМЕТИ НОУЖНАЯ, И ПРОТИВОУ МЕСТОУ И РАСТВОРЕНИЮ, И ПРОСТА И ХОУДЕША, А НЕ ПО КОВАРЕТВОУ БЕГОВСКОМОУ МНОГОЦЕННА И ИЗЛИШНАЯ ИСКАТИ."<sup>743</sup>

*„Amint az az ételről és italról mondatott, az egyszerű és nem hivalkodó a jó, a lelki atya nyomán: eképpen az öltözet is a szükséges legyen csak ... egyszerű és hitvány, ne az ördögi kísértésbe vivő drága ruhát keresd.”*

"... ТО КОЛЬМИ ПАЧЕ ИНОКОМ НЕ ПОДОБАЕТ ХОТЕТИ БОГАТСТВА, НО ЛЮБИТИ НЕС ТЯЖАНИЕ И ХРИСТОПОДОБНОЮ НИЩЕТОУ."<sup>744</sup>

*„...és a testvér ne akarja a vagyont, de szeresse a nélkülözést és a krisztusi szegénységet.”*



<sup>739</sup> Joszif Volockij In. Суздальцева 2001 : 79

<sup>740</sup> Joszif Volockij In. Суздальцева 2001 : 79

<sup>741</sup> istentiszteleti öltözék

<sup>742</sup> Jefroszin In. Суздальцева 2001 : 42

<sup>743</sup> Joszif Volockij In. Суздальцева 2001 : 75

<sup>744</sup> Иосиф Волоцкий In. Суздальцева 2001 : 77

A források áttekintése után vizsgáljuk meg, hogy Tarkovszkij miként mutatja be a XV. századi atyák életét. Amint azt láttuk, a *Csepűrágó* epizódban az önszántukból kolostort elhagyó ikonfestők munkaeszközöket és egy könyvet visznek magukkal. Ez a XV. században elképzelhetetlen volt. Egyrészt azért, mert az értékes könyvekre a templomi felügyelő ügyelt, másrészt azért, mert munkaeszközt csak a kulcsártól kaphattak.

Ebben a szituációban a három ikonfestő szabadon munkát sem vállalhatott. Ha egy megbízás érkezett a nagyfejedelemtől, azt csak az apát fogadhatta el, és utasította az akaratában neki mindenben alávetett szerzeteseket a megbízás teljesítésére. Hasonló kritikával kell illetnünk azt a jelenetet is, amelyben megjelenik a munkálkodó szerzetesek között a nagyherceg küldönce, hogy Rubljovot „meghívja” a munkára: a moszkvai Angyali üdvözlét székesegyházának kifestésére a Kremlbe. Ez az esemény a valóságban is megtörténhetett 1405-ben. A filmen látható „meghívás” azonban kitalált szituáció, mert mint olvasható, az atyák nem fogadhattak látogatót. Minden ilyen ügyben az apáthoz kellett vezetni a vendéget, aki maga határozott a felkérés kivitelezéséről. Ezért, pontatlan a *Meghívás* jelenetének az a része, amikor Rubljov gyorsan összecsomagoltatja a festéshez szükséges eszközöket, mivel azokat a kulcsár utalhatta ki neki az értéktárból, tekintve, hogy ezek az eszközök is a kolostor közös tulajdonát képezték.

A *Feofán* 1405-ben – tekintettel arra, hogy Kirill egy kitalált személy-, a jelenetben látható beszélgetés közte és a valóságos Feofán között nem történt meg. Ha azonban eljátszunk a gondolattal, hogy a két személy valóban beszélt egymással, akkor is irreális Kirill kérése, miszerint az összes testvér és Rubljov előtt kérje el őt Feofán az apáttól a közös munkára, mivel az apát maga döntött ilyen kérdésekben, és nem az egész kollektíva előtt történt meg a feladatok kiosztása.

A filmen az Andrej által tett utalás arra, hogy több évig éltek egy cellában, szintén megalapozatlan: „*Annyi éven keresztül egy cellában...*”. Ez arra vezethető vissza, hogy a Tarkovszkij körül működő művészettörténészekből álló szakértői kör ismerte azt a - forrásokkal is megalapozott - nézetet, mely szerint Danyiil, Andrej lelki atyja volt. Ez azonban nem jelenti azt, hogy valaha is egy cellában<sup>745</sup> laktak volna. A filmen bemutatott kapcsolat kettejük között, valamint a helyiségek berendezése, az ikonfestők viszonylagos döntési szabadsága a Nyil Szorszkij által megfogalmazott,

---

<sup>745</sup> Szerzetesi cella. A gyakorlatban ez egy kis méretű, szűk helyiséget jelent.

elvonuláson alapuló kolostori élettel mutatnak rokonságot. Az Andronyikov közösségi rendszerében ez nem fordulhatott elő.

Az említett epizódban a két atya - Kirill és Danyiil – celláját is látjuk. A helyiségek berendezése azonban nem felel meg a regulákban leírtaknak, mivel az Andronyikovban a cellák csak a legszükségesebb dolgokat tartalmazhatták: egy padot, ikonokat, könyveket és egy vödört a víz számára. Ennek ellenére a filmen Kirill cellájában több ikon, személyes holmik, Danyiil cellájában pedig asztal és szék is látható.

Előrebocsátva a film későbbi epizódjaira vonatkozó megállapításainkat, a következő megállapításokat tehetjük:

Megjegyzendő a *Hallgatás 1412* felvonás kapcsán, hogy egy kolostorban nem tartózkodhatott asszony. Kétséges tehát a film azon jelenete, amikor az Andronyikov kolostorban együtt élt a gyengeelméjű lány és Andrej Rubljov.

Az a jelenet, amelyben Patrikej vitázik a festőkkel a vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyházban, hogy gyorsabb munkára sarkallja őket – szintén kizárólag forgatókönyvi elem, mivel a XV. században egy kulcsár nem vitatkozhatott hangosan más egyházi személyekkel, különösen nem a vlagyimiri főszékesegyházban.

A *Szenvedélyek Andrej körül 1406* című felvonásában, nem tekinthető megalapozottnak a Feofánnal folytatott többszöri vita ténye sem. A filmen egyenrangú vitapartnereket, művészeket látunk. A valóságban – amennyiben egy ilyen vitára egyáltalán sor kerülhetett - semmiképp sem vitázhattak egyenrangú félként a művészek, mert Rubljov hírnevét csak későbbi munkáinak köszönhette. Feltételezhetően ismerték tehetségét, különben nem hívták volna meg egy olyan jelentős munkára, mint a moszkvai Angyali üdvözet székesegyházának kifestésére, mégis alárendeltségi szerepére utal, hogy a krónikák csak a harmadik helyen említik a székesegyházat kifestő mesterek között, ami a XV. században tényleges rangsort jelentett a művészek között. Danyiil munkájáról az Angyali üdvözet székesegyházának kifestésekor nincsen adatunk, helyes tehát az a megközelítés a filmben, hogy Danyiil nem vett részt a festésben.

A film azon jelenetében, melyben Kirill ostromozza az atyákat azért, mert pénzért vásárolták meg az üdvösséget, a XVI. századi gyakorlat visszatükröződését látjuk. A közösségi rend bevezetése a kolostori életbe, ami Szent Szerгий Radonyezsszkij életéhez és munkásságához köthető, a XV. század elején még formálódó szakaszát élte.

### 2.2.3. Szenvedélyek Andrej körül 1406<sup>746</sup>

A forgatókönyvben a *Feofán 1401*-epizód után, a *Vadászat 1403* következik. Érdekes, hogy ez – mint önálló egész – teljes egészében eltávolításra került a filmkészítés hosszú folyamata alatt. Andrej és Foma párbeszéde a *Szenvedélyek Andrej körül 1406* epizódba került át:

„Ketten ballagnak az elhagyott erdei úton: Andrej és tanítványa, Foma, tizenöt év körüli, hórihorgas legényke.

Nyári hajnal. A magas fű felett pára terjedezik: langyosodik a föld, az éjszakai eső után most ocsúdik a nap melegében. Andrej megy elől, Foma a nyomában poroszkál, unatkozva bámul a lábai elé és méhcsipte arcát tapogatja.”

„Tegnap azt mondtad, hogy fűrödtél. Nézd meg, milyen a képed! – Andrej megáll egy erdei tócsa mellett. – Nézd meg, milyen! – löki meg Foma tarkóját. – Nedvesítsd meg, tapassz rá földet, mert olyan dagadt, mint egy hizott ártányé!...”<sup>747</sup>

A *Vadászat 1403*-ból még egy apró képsor került át a filmbe, amikor Foma megtalál egy lelőtt hattyút. Aztán folytatódik ez az epizód Feofán azon megjelenésével, amely viszont a *Szenvedélyek Andrej körül 1406*-ból származik:

„Feofan hirtelen megtorpan, és senkire se nézve, mérgesen kérdezi:  
– Levetted az enyvét a tűzről?

Foma már ugrik is, és a réten át, toronyiránt, visszafelé nyargal.”<sup>748</sup>

Ekkor kezdődik el Feofán és Andrej eszmei vitája:

„– De hát hol, hol láttál te ilyen áldozatos lelkeket? Hiszen mindenki a maga bőréért reszket! – mondja, majdnem ordítva Feofan.

– Annyi van, amennyit csak akarsz! – feleli ingerülten Andrej. – Akár azok a moszkvai asszonyok, leányok, akik a hajukat adták<sup>749</sup> váltságul.”<sup>750</sup>

Ez az egyetlen hely a filmben, ahol megemlítik a moszkvai asszonyok áldozatát. A rendező szeretett volna ennek a történetnek egy egész jelenetet szentelni, de anyagi nehézségek miatt erre nem került sor. De folytassuk Andrej és Feofán vitáját:

„– Jól van, akkor hát mondd meg igaz lelkedre: tudatlan a nép vagy nem az?!  
Mi? Nem hallom!

– Tudatlan... De ki a vétkes benne?

– ...Hamarosan eljövend az utolsó ítélet, fáklyaként égünk valamennyien! ...Mindenki a másikra kezdi a vétkét zúdítani, magát tisztára mosni a Mindenható előtt.”<sup>751</sup>

<sup>746</sup> Az epizód másik ismert magyar címe: *Andrej vívódásai 1406*.

<sup>747</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 : 35

<sup>748</sup> u.o. 54. p.

<sup>749</sup> Utalás a Leányok mezejére (Девичье поле), amikor az asszonyok a hajukat adták a tatárnak váltságul Moszkva épségéért.

<sup>750</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 : 55

<sup>751</sup> u.o. 56. p.



A párbeszéd folytatódik, és ekkor érünk el a film egyik csúcspontjához: az ember bűnösségének és Krisztus keresztre feszítésének ábrázolásához. A forgatókönyvben ez a pont a Golgota víziójával kezdődik, egy látomás formájában. Ott a vitára ősszel kerül sor, egy muzsik keresztre feszítésének képsoraival. Tarkovszkij egy jelenetbe ötvözte ezt a két különálló egységet – a filmben egy muzsikot látunk, aki a krisztusi utat teszi meg a Golgota hegyére. Itt párhuzamos motívumokat is felismerünk – a muzsik-nép cipeli ebben az alakban a saját keresztjét. Izgalmas megoldás, hogy ez a jelenet némafilmes stílusban készült.

A forgatókönyv következő epizódja a *Megvakítás 1407*, amely önálló egységként hiányzik a filmből, részleteit azonban megtalálhatjuk az *Utolsó ítélet 1408*-ban.



#### 2.2.4. Az ünnep 1408

*Az ünnep 1408*-epzód elemzése kapcsán feltétlenül ki kell térnünk az orosz kultúra pogány elemeinek<sup>752</sup> tárgyalására. Ezek azért is különösen fontosak számunkra, mert Tarkovszkij filmjeiben többször is előkerülnek az ünnepek. A *Sztalker*-ban a hősök önmagunk legyőzését és az emberi lélek ünnepét ülik meg a *Szoba* bejáratánál. Az *Andrej Rubljov*-ban többször előkerül az ünnep témaköre: az ikonfestő az *Utolsó ítélet* ünnepét festi meg az Uszpenszkij-székesegyházban,<sup>753</sup> Boriszka harangja ünnepet hoz az embereknek a földön, a pogány emberek pedig Szent Iván éjjelét ünneplik.<sup>754</sup>

Szent Iván és Keresztelő Szent János napját a nyári napéjegyenlőség idején, június 24-én ünnepelték egész Európában. Orosz földön ez az ünnep *Iván Kupala*<sup>755</sup> néven közismert,<sup>756</sup>. Kupalát<sup>757</sup> a termékenység pogány isteneként tisztelték.<sup>758</sup> Ünnepét aratáskor, június 24-én és 29-én ülték: hatalmas tüzeket gyújtottak, amelyek körül korra és nemre való tekintet nélkül kicsik és nagyok együtt táncoltak és énekeltek. Kupala istennek fürdással hoztak áldozatot, hasonlóan az ókori Rómában *Maiuma* ünnepéhez, amikor az emberek vízzel locsolták meg egymást.<sup>759</sup> A Szent Iván éjjelén gyújtott tüzet sok esetben isteni tűznek tekintették. Gizelj ukrán kultúrtörténész 1679-es szinopszisában ezt írja Kupala ünnepét lejegyezve:

„... *Kupala isten ünnepét ...Oroszföld egyes helyein még ma is tartják, Keresztelő Szent János születésének estéjén az összegyűlő ifjak, férfiak, hajadonok és nők, némely füvekből koszorúkat fonnak maguknak és a fejükre helyezik őket. És azon az ördögi összejövetelen tüzet raknak, és köré gyűlve összekapaszkodnak kezeikkel, szegycintelenül járnak és szilaj táncot járva dalokat énekelnek... és a tűzön által ugranak, önmagukkal áldozva az istentelen Kupalának.*”<sup>760</sup>

<sup>752</sup> Lásd még: Аничков, Е.В.: Язычество и Древняя Русь. Москва, 2003.; Арнаутова, Ю.Е.: Колдуны и святые. Санкт-Петербург, 2004.; Афанасьев, А.Н.: Поэтические воззрения славян на природу. Москва, 1995.; Баранкова, Г.С.: Древнерусская космология. Санкт-Петербург, 2004.; Власова, М.: Русские суеверия. Санкт-Петербург, 2001.; Клейн, Л.С.: Воскрешение Перуна. Санкт-Петербург, 2004.

<sup>753</sup> A vlagyimiri *Istenanya* elszenderedésének temploma.

<sup>754</sup> Lásd még: „*Nem ilyen ismert, de nem kevésbé jelentős az orosz művészet népi iránya és az az egyházellenes ideológia, amely benne kifejezésre jut. A régi szlávok pogány szemléletmódja hosszú időkre belegyökeredzett a nép tudatába.*” In. Alpatov, M.V.: A művészet története I. Bp., 1965. 372. p.

<sup>755</sup> A „*Kupala*” név eredetére vonatkozóan azt találjuk, hogy a szó etimológiailag azonos eredetű a mai „купаться” igével, ami fürdést jelent.

<sup>756</sup> Забылин, М.: Русский народ. Москва, 1992. 67. p.

<sup>757</sup> Афанасьев Т. I. 1995 : 348

<sup>758</sup> Аничков 2003 : 287

<sup>759</sup> Забылин 1992 : 67

<sup>760</sup> Забылин 1992 : 70

Ukrajnában, az ünnep előestéjén a fiatalok<sup>761</sup>, nemre való tekintet nélkül a folyókban fürödtek alkonyatig, utána pedig a félhomályban tüzet rakva, egymás kezét fogva átugráltak a tűzön. Ha az ifjú pár ugrás közben nem engedte el egymás kezét, ez azt jelentette, hogy össze fognak házasodni.<sup>762</sup>

A XIX. századi Moszkovszkij nabljudatyelj<sup>763</sup> így tudósított Szent Iván ünnepéről:

*„Amidőn Szent Iván napjának estéjén az ukránok fadarabokat és bábukat hoztak a vízhez, és rázendítetek az énekekre, a vízbe dobták a koszorúkat vagy rátették a fára, majd a fadarabot és a bábukat elengedék a vízben, ők maguk pedig tűzön kezdtek átugrálni, s csak néhányan vitték haza a koszorút, hogy felakasztva kunyhóikban, megvédjék magukat az előre nem látható szerencsétlenségektől.”*

A tatároknál is élt a megtisztulás ezen alapmotívuma: ők a nyájaikat és csordáikat terelték át a tűzön.<sup>764</sup>

Iván Kupala ünnepét az egyszerű nép körében a jaroszlavi, tveri és a nyizsgorodi kormányzósági területeken *Járido*<sup>765</sup>-nak nevezték. Ezen az éjszakán a két őselem: a tűz és a víz ünnepét ülték. A tűzön való átugrás folyamata itt is szorosan kapcsolódott a megtisztulás utáni vágyhoz.<sup>766</sup> Az ünnepnek fontos része volt egy bábu szimbolikus megsemmisítése. Kosztromában igen sokáig élt a Járido bábu eltemetésének szokása. Ekkor egy ember magára vállalta a bábu szerepét, akinek a koporsóját síró és éneklő asszonyok kísérték.<sup>767</sup>

Érdekes, hogy Járido<sup>768</sup> ünnepe Oroszország nem minden területén esett ugyanarra a napra, Vlagyimirban például a Szentháromság ünnepén tartották meg. Fontos megjegyeznünk, hogy a földművelők számára június 23. jeles dátum, „Fürdető” Agrippa<sup>769</sup> napja volt. Ekkorra melegednek fel ugyanis ezen a területen a folyók és tavak annyira, hogy szabadon lehessen bennük fürdeni.<sup>770</sup>



<sup>761</sup> Афанасьев Т. 1. 1995 : 234

<sup>762</sup> Забылин 1992 : 71

<sup>763</sup> Moszkovszkij nabljudatyelj, orosz nyelvű, 1835 és 1839 között kéthetente megjelenő lap. 1838./3.

<sup>764</sup> Забылин 1992 : 74

<sup>765</sup> A Járido (Ярило) – Jerilo (Ерило) elnevezés eredetét vizsgálva, rokonságot találunk a görög „ερος” szerelem szóval, amely magában hordozza a férfiasság, bátorság, erőszakosság, valamint a kéj és a gyönyör jelentését.

<sup>766</sup> Забылин 1992 : 72

<sup>767</sup> u.o. 82. p.

<sup>768</sup> Афанасьев Т. 1. 1995 : 226

<sup>769</sup> Agrippa (i.e. 63 – 12 ? ), római hadvezér, Augustus társa.

<sup>770</sup> Забылин 1992 : 90

Tarkovszkij filmjében Andrej Rubljov artyeljével<sup>771</sup> együtt Vlagyimirba tart az Istenanya elszenderedésének templomát kifesteni. A szerzetesek a Kljazmán<sup>772</sup> eveznek, majd kikötve a parton, tűzifát gyűjtenek éjszakára. A rőzsegyűjtés közben csöppennek bele a pogány ünnep forratagába:

„– Hallod?

*Foma nyugtalanul ragadja meg a rönköt:*

– Menjünk.

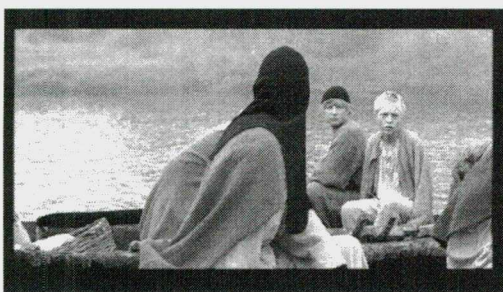
– *A faluból hallik... – fordul Andrej Fomához. – Mi lehet?*

– *Gyerünk, gyerünk – sürgeti ijedten Foma.*

– *Varázsolnak – susogja Andrej.*

– *Menjünk, Andrej, hallod? – erősködik Foma.*”<sup>773</sup>

Jelen esetben a film és a forgatókönyv gyakorlatilag megegyezik. A forgatókönyvben, mint arról már említettük, ez előtt az epizód előtt szerepel a *Megvakítás 1407*-epizód. Ezért tűnik első látásra érthetetlennek a filmvásznon megjelenő Szerjozsa. Ezzel a fiúval a forgatókönyv előző fejezetében a kőfaragókkal együtt ismerkedtünk meg. Ő az, akit Andrej a kőfaragók megvakítása után magához vesz. A rendező azonban megváltoztatta az epizódok sorrendjét, és a fiú forgatókönyvbeli első megjelenésére a filmben csak később, az *Utolsó ítélet 1408*-ban kerül sor (35-36. ábra).



35. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*



36. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Andrej a hangokat követve, odalopózik a faluhoz, és találkozik a pogány lánnyal, Marfával. A rendező zseniális metaforikus módon mutatja be, hogyan gyúl

<sup>771</sup> артель: bizonyos értelemben vett céh, azonban különbözik is attól. Lásd még: „A közösségi egység megnyilvánulása a munka területén az artyel volt, ami nem más, mint egyenrangú mesterek önkéntes közössége. ...Az emberek ilyen együttes munkája nem csak, hogy nem korlátozta a mesterek szabadságát és vállalkozó kedvét, hanem bátorította is azt. ...Ezen tisztán sajátos orosz munkaforma jellemzője volt az is, hogy a tagok kezességet vállaltak egymásért, vagyis minden egyes tag szolidaritást vállalt a másikért, a közösség pedig az egyénért. ...Az artyelj egy önmagát irányító alkotó kollektíva.” In: Платонов, О.А.: Терновый венец России. Москва, 2001. 146-147. p.

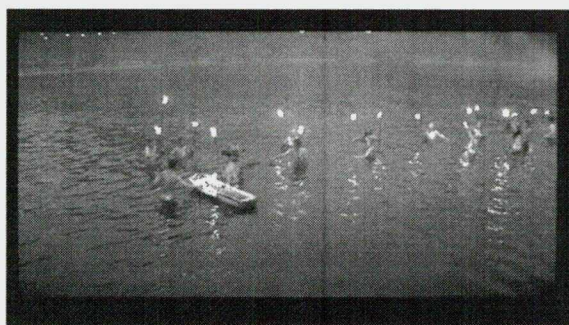
<sup>772</sup> A Kljazma Vlagyimir város folyója, amely egy magaspart alatt halad el az Uszpenszkij-székesegyház lábánál.

<sup>773</sup> Koncsalovszij és Tarkovszkij 1972 : 81

lángra Andrej a szó valódi és átvitt értelmében. A következőkben jelentős eltérés tapasztalható a film és a forgatókönyv között, ami így folytatódik:

*„A nő mosolyogva néz utána, majd valaki megfogja a kezét (Marfáét) és behúzza a hidegen csillámló víz homályába. Andrej kiér a falu túlsó végére, és leveti magát egy szénaboglya tövébe.”<sup>774</sup>*

A falubeli pogányok, égő fáklyákkal a kezükben, mezítelenül, egymást kézen fogva szaladnak a folyóhoz, hogy ott megfürödjenek. „Ez a szerelem éjszakája!” – kiáltják. A fentiek alapján látható, hogy a falubeliek Iván Kupala (Járido) ünnepére készülődnek. A tűzgyújtás, a meztelenkedés – „...szégyentelenül járnak és szilaj táncot járva dalokat énekelnek...” – ismerős elemek (37. ábra).



37. ábra Andrej Rubljov: a pogány ünnep

Ezt az éjszakát a testi szerelem fékevesztett élvezete jellemezte.<sup>775</sup> A termékenység, a természet éltető bujaságának, Szent Ivánnak az ünnepe az, ami szemünk elé tárul a filmvásznon. Ezen az éjszakán a lányok koszorújának szimbolikus vízbe dobása gyakran párosult szüzességük gyakorlati elvesztésével.<sup>776</sup> A film egy későbbi jelenetében azt is láthatjuk, amint egy vízen úszó fadarabra helyezik az áldozatot, hű képi kifejezését adva a már idézett leírásnak (38. ábra).



38. ábra Andrej Rubljov: a pogány ünnep

<sup>774</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 : 83

<sup>775</sup> Клейн 2004 : 293

<sup>776</sup> u.o. 292. p.



Ebben az epizódban van az ikonfestő keresztre feszítésének jelenete: miközben Rubjov odaoson a fából készült kunyhóhoz, ahol Marfa mágikus szertartást<sup>777</sup> hajt végre, a faluból néhány férfi észreveszi őt, és egy gerendához kötik. Szó szerint, a második keresztre feszítést látjuk. Az első esetében a sokat szenvedett és sanyargatott népet, most – a művészt, akit a lány szabadít ki fogságából.

A falusi reggel képsorain már az öregasszonyt látjuk, aki szomorúan tekint maga elé – előre látja a bekövetkező eseményeket. Andrej visszatér a céh tagjaihoz, hogy együtt útnak induljanak. Ettől a pillanattól kezdve a film és a forgatókönyv egybevág – a pogányok üldözésének jelenete következik. Érdekes még megjegyezni, hogy Marfa szerepét a filmben három színésznő játssza, ez azonban csak a figyelmes szemlélőnek tűnik fel.

Míndezek alapján elmondhatjuk, hogy Tarkovszkij meglehetősen pontosan mutatta be a XV. századi pogány ünnep külsőségeit és szellemiségét is.



---

<sup>777</sup> Füstön ugrál át, ami a Szent Iván éjszakához kapcsolódó hiedelem szerint megtisztító erővel bír.

### 2.2.5. Az Utolsó ítélet 1408

Ebben az epizódban érkezünk el a film második ünnepéhez, a Rubljov által megfestett „Utolsó ítélet”-hez. A filmbeli Utolsó ítélet 1408, a forgatókönyv két epizódjának, a Megvakítás 1407 és az Utolsó ítélet 1408 összedolgozásából alakult ki.

A Megvakítás 1407-ből származik a kőfaragó mesterek megvakításának motívuma. Ezt követően a filmben Andrejt látjuk, amint egy leégett pajta romjai mellett áll az erdőben. Csupán ennyi maradt a filmben a forgatókönyv lényegesen hosszabb jelenetéből. Ebben a jelenetben találja meg Rubljov a megvakított mestereket, és veszi magához Szerjocsát is, akivel a film lineáris időrendjéből következően csak itt találkozhatnánk először. Ám az átdolgozás miatt mi már korábban megismerkedtünk a fiúval a pogány ünnep alkalmával.

Az epizódban szereplő Uszpenszkij-székesegyház kifestésével nem csak a filmen, hanem a valóságban is iparkodni kellett a mestereknek. Ennek oka a kedvezőtlen időjárásen kívül az új metropolita megérkezése volt. A munka végül időre elkészült, ám a tatárok még abban az évben betörték a városba és felégették azt. Az epizód egyik kulcsjelenete Andrej vitája Danyiillal az Utolsó ítéletről, ami szintén több átdolgozás eredményeként formálódott ilyenné.



Ezen a ponton érdemes egy rövid kitérő erejéig megismerkednünk a freskófestés művészetével.

A freskó kapcsán először is le kell szögeznünk, hogy az – szemben az ikonnal – nem képezi vallásos tisztelet tárgyát,<sup>778</sup> csupán díszítőelemként szolgál a templomban. A monumentális falfestészet technikailag két, lényegileg eltérő módszeren alapszik: a száraz<sup>779</sup> és a nedves<sup>780</sup> falra alapozott festési eljárásen. Míg az előző esetben a kész fal teljes kiszáradása után kerül rá a festék, az utóbbi esetén a festmény együtt szárad ki a templom vakolatával. A szekkó esetében tehát a teljesen kiszáradt falat borítják be utólag meszes vakolattal, amire ráfestenek a mesterek. Amennyiben ehhez még hozzászámítjuk a kedvezőtlen éghajlatot, a viszonylag rövid meleg nyarat, a korán

<sup>778</sup> Денисов, Л.И.: Требования к православной иконе. In: Соколова, Л.И.: О церковной живописи. Санкт-Петербург, 1998. 8. p.; Vö. : Belting, H.: Kép és kultusz. Budapest, 2000. 238. p.

<sup>779</sup> szekkó

<sup>780</sup> freskó, lásd még: Győző A.: A képzőművészet iskolája. Budapest, 1941. 145-176. p.

beköszönő őszi hideget és az esőzéseket, megállapítható, hogy a templom felépülte után minimum fél-egy év kell az új épület falainak teljes kiszáradásához. Ha ehhez azt is hozzáadjuk, hogy a festés alapműveleteként fehérre alapozzák a belső teret, az további időt igényel. Mindez azért fontos, mert egy ekkora zárt falfelület esetében a meszes vakolat száradása vízképződéssel járó kémiai folyamat. Ez önmagában is késlelteti a munkálatokat. Gyakorlati tapasztalatok alapján megközelítően két hónapig tart a vakolás után a falak teljes kiszáradása.

Ekkor következhet az épület belső terének kifestése. Egy közepes méretű templom – mint például a Szentháromság templom a Trojica-Szergijev kolostorban – kifestése egy mesternek megközelítőleg 2 évbe telik. Egy árkád megrajzolása egy hetet, kifestése 3 hetet vesz igénybe.

A mesterek a munka gyorsítása érdekében úgy nevezett festőcéhekbe<sup>781</sup> szerveződtek. Ennek nagysága a munka mennyiségétől függött. A csoportot általában egy neves mester vezette, akihez más alkotók és tanítványaik is csatlakoztak. Egy ilyen festőcéhet láthatunk a filmben is. Ezek az alkalmi munkaközösségek tehát időszaki csoportosulások voltak, amelyek csak egy-egy munka erejéig álltak össze.

Témánk szempontjából fontos kérdést vet fel Danyiil és Andrej vitája a vlagyimiri hajdinamezőn arról, hogy ki milyen megfestendő témát gondolt ki a templombelső számára. A témák elhelyezésére vonatkozóan az épületen belül voltak bizonyos szabályok. Általában a bejárat fölé helyezték el az Utolsó ítéletet, hogy az a világba kilépő embereket emlékeztesse az eseményre, és ennek a képét vigyék magukkal a világba. A kupoladobba és az oldalfalakra szabadon helyezték el az egyes témákat. Ha volt elegendő hely a kupolában, akkor megfestették benne a *Pankrátor*<sup>782</sup> alakját. Egyéb témák elhelyezése a mester elhatározásától és a helyi szokásoktól függött.

A tervezés során fontos szempont volt az ablakok szintje. Ez az a szimbolikus vonal, amely elválasztja egymástól a földi és az égi szférákat. Az alsó regiszteren<sup>783</sup> helyezték el a földi eseményeket, ezért itt leggyakrabban szenteket, mártírokat találunk. A felső regisztereken<sup>784</sup> az égi eseményeket láthatjuk.

A mester által megtervezett képet először papírra vetették. Ez igen nagy pontosságot és szakértelmet kívánó munka volt, mert egy kis papírlapra kellett az egész

---

<sup>781</sup> artyelj

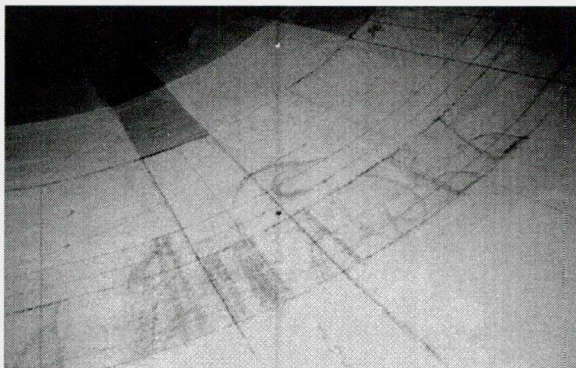
<sup>782</sup> „Krisztus a világ ura” típusú ábrázolás.

<sup>783</sup> Az ablakok vonala alatt elhelyezett ábrázolások.

<sup>784</sup> Az ablakok vonala felett elhelyezett ábrázolások.



mennyezetet méretarányosan és maximális pontossággal lekicsinyíteni. A terv elkészítése után következett a motívumok megszerkesztése és előrajzolása a falakon. Ez kétféle módon történhetett: ceruzával és szénnel (39. ábra) vagy tűvel, amivel belekarcolták az alakok körvonalait a falba.<sup>785</sup>



**39. ábra Szénnel előrajzolt ábrák a falon**

Mivel meszelt fehér falra történt a festék felhordása, újabb problémát okozott az, hogy az egyes színek mélysége megváltozott a fehér alapon. A meleg színek szikrázóbbakká, a világos színek még világosabbá váltak. Különösen nehéz a helyzet a kék szín esetében, mert azt fehér alpra ráfestve világoskékűt kapunk. Ezért először az alakok háttér-alapszínét kellett felvinni a vakolatra. Ez általában fekete, barna, vörös, kék és sárga színt jelentett (40. ábra). Az alakok öltözetének színét a kánon az ikonokhoz hasonlatosan általában meghatározta, a színárnyalatok kiválasztása azonban mesterfüggő volt. A fehér háttérre festett kék világoskék árnyalatot, fekete háttérre festve pedig enyhén foltos színt adott, ami távolról szemlélve az egyes ruhadarabok fény-árnyék hatását imitálta.



**40. ábra Alapszínek a falon**

<sup>785</sup> Falba karcolt előkészítés = резьба

Következő lépésként az egyes fedőszínek kerültek az alapszínekre. A templombelső változó megvilágítása mellett – miközben arra kellett törekedni, hogy az ugyanolyan színek valóban mindenütt azonosak legyenek – elengedhetetlen volt egységesíteni a színrnyalatokat, ezért a kikevert színeket a munka ütemében a tervekre is ráfestették, hogy a lapot a kifestendő falfelülethez téve ellenőrizhessék a színhelyességet. Egy nagyobb templombelső kifestése nehezen átlátható és koordinálható volt a mester számára. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért ezért a méretarányos rajzot is folyamatosan kifestették az éppen aktuális állapotnak megfelelően, így követték a festés menetét.

A filmen látható *Utolsó ítélet* megfestésének képsorai szekkó típusú falfestményre utalnak. A mű dialógusaiból tudjuk, hogy a mesterek több hónapja késlekedtek a munka megkezdésével a filmkockákon láthatóan teljesen szilárd és megkötött belső vakolattal rendelkező székesegyházban. Egy freskó esetén a falra felvitt vakolat, amire a festékréteg került, rendkívül gyorsan – akár néhány óra alatt – megkötött. A filmen látható késlekedés így egyértelművé teszi, hogy itt egy szekkó festését látjuk.

A filmben bemutatott módon, az Andrej által összemocskolt falra a gyakorlatban már nem lehetett festeni. A felső réteget ilyen esetben teljes egészében el kellett távolítani, majd ezt követően ismét felvinni az új vakolatot. Erre a munkafolyamatra Tarkovszkij filmjében semmilyen utalás nincs.



Az *Utolsó ítélet* 1408 című epizódban először Rubljovval, majd a későbbiekben Boriszkával kapcsolatban is egyértelmű utalást találunk Sárkányölő Szent György alakjára. A motívum először most jelenik meg egy ikonon, de teljes értelmében Boriszka harangjának oldalán tűnik fel újból, ugyanis kultúrtörténeti szempontból nem közömbös, hogy Sárkányölő Szent György alakja később az orosz földeket egyesítő Moszkva jelképe lett. Ő az a harcos szent, aki az igaz ügyért, a fény győzelméért harcolt a sötétség felett.<sup>786</sup> (41-43. ábra)

---

<sup>786</sup> Любимов, Л.: Искусство Древней Руси. Москва, 1974. 205. p.



41. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*



42. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*



43. ábra Sárkányölő Szent György ikonja

A jurogyivij<sup>787</sup> lány, aki a film egyik kulcsszereplője és akinek szerepét végül is Tarkovszkij felesége játszotta el, ebben a részben tűnik fel először. Megjelenésekor a filmvásznon a Biblia szavait halljuk immár másodsor<sup>788</sup> egy epizódon belül (44. ábra). Most Pál apostol, Korinthusbeliekhez írott I. levelének 11/2. szakaszából olvassa fel Szergej a Szentírást:

*„Mert nem is a férfiú teremtetett az asszonyért, hanem az asszony a férfiúért. Ezért kell az asszonynak hatalmi jelt viselni a fején az angyalok miatt. Mindazáltal sem férfiú nincsen asszony nélkül, sem asszony férfiú nélkül az Urban.*

*Mert miképpen az asszony a férfiúból van, azonképpen a férfiú is az asszony által, az egész pedig az Istentől.*

*Magatokban ítéldétek meg: illendő dolog-e asszonynak fedetlen fővel imádni az Istent?”*



44. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

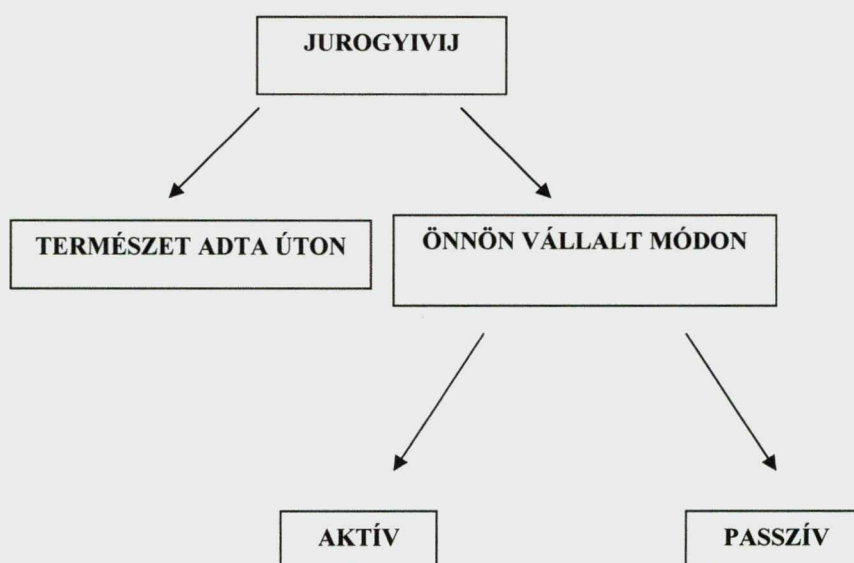
<sup>787</sup> Lásd még: Иванов, С.А.: Византийское юродство. Москва, 1994.; Ковалевский, И.: Подвиг юродства. Москва, 2000.; Ковалевский, И.: Христа ради юродивие. Canada, 1984.; Кузнецов, А.: Юродство и столпничество. Москва, 2000.; Лихачев, Д. и Панченко, А.: „Смеховой мир” древней Руси. Ленинград, 1976.; Федотов, Г.: Святые Древней Руси. Москва, 1990. 198-210. р.

<sup>788</sup> Az első idézet Pál apostol *A szeretet dicsérete* volt.



Tekintettel a lány kiemelten fontos szerepére a filmben, ismerkedjünk meg részletesebben a „szent őrült” alakjával az orosz kultúrában. A jurogyivij - „юродивый” szó eredetét<sup>789</sup> tekintve - szóösszetételen alapul: a „iu” jelentése latin és szanszkrit nyelven is hasonló: kevésbé értékes, értéktelen dolog, elfordulás, eltávolodás. A „rod”-szanszkrit rudh – szótő: felemelkedést, növekedést, olyan cselekvést jelent, ami kevésbé értékes, jelentéktelen, figyelmet sem érdemlő. A jurogyivij tehát egy olyan személy, aki az elfordulást választja egy kevésbé értékes dolog felé és emiatt kitaszítottá válnak az emberi társadalomból.

A. Pancsenko<sup>790</sup> a jurogyivijeket több típusra osztotta<sup>791</sup> (45. ábra). Klasszifikációja a következő sémába foglalható össze:



**45. ábra A jurogyivijek csoportosítása Pancsenko nyomán**

Meg kell tehát különböztetnünk egymástól a születésénél fogva szent őrültet – Tarkovszkij filmjében a gyengeelméjű lány – az önszántából vállalt szent őrülségtől.

Az önnön vállalt úton járó jurogyivij<sup>792</sup> bizonyos értelemben a közönség előtt tevékeny színész<sup>793</sup> volt. Célja annak a gyermekien naiv és büntelen állapotnak az elérése, ami végső soron lelke megtisztulásához vezetett. Mímelt tudatlansága azonban nem tényleges ismerethiányon, hanem a tudás jelentéktelenségének felismerésén

<sup>789</sup> Кузнецов 2000 : 45

<sup>790</sup> Pancsenko, M.A.: a XVII századi irodalom- és kultúrtörténet specialistája.

<sup>791</sup> Панченко 2000 : 337

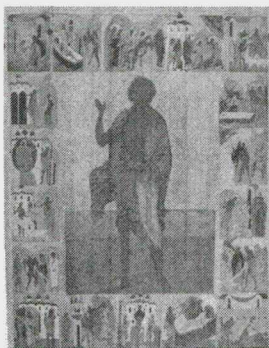
<sup>792</sup> Христа ради

<sup>793</sup> Панченко 2000 : 339

alapult. A szent örült ráébredve az emberi tudás múlandóságára és jelentéktelenségére, ferde tükröt tartott a külvilág elé kigúnyolva annak tudós és önhitt tagjait. Lényeges különbségnek tekinthetjük a nyugati tréfacsinálókhoz képest, hogy az orosz földön élő jurogyivíjek nem csupán megjátszották a bolond bölcset, hanem valóban azok is voltak.<sup>794</sup>

A jurogyivíj tudta, hogy valójában nem tud semmit, ezért nem is törekedett arra, hogy külsőleg normálisnak látszódjon. Más úton járt, egy másik dimenzióra figyelt<sup>795</sup>. Lelkének megmentése érdekében egy olyan belső utat követett, ami az adott közösségben természetsszerűleg értelmetlennek és örültnek tűnt.<sup>796</sup>

A jurogyivíjek elfordultak a világi hívságoktól, és a krisztusi utat követve kiléptek<sup>797</sup> a társadalomból. A kilépés egyesek esetében fizikailag értendő. Ilyen volt például Szent<sup>798</sup> András<sup>799</sup> (46. ábra).



46. ábra Eszelős Szent András ikonja

Ezek az emberek sivatagokba, világtól elzárt helyekre, sűrű erdőkbe vonultak lelkük megmentése érdekében. Mások esetén, mint Vaszilij<sup>800</sup> Blazsennij<sup>801</sup>, a társadalomból való kilépés képletesen értelmezendő. Az ezt az utat választó jurogyivíjek, bár lelkiekben más dimenzióban éltek, fizikailag bent maradtak az adott közösségben.

<sup>794</sup> Иванов 1994 : 155

<sup>795</sup> Ковалевский 2000 : 17

<sup>796</sup> „Mert meg van írva: elvesztem a bölcseknek bölcsességét és az értelmezéseknek értelmét elvetem.” In. Kor.I. 1. 19.; „Hol a bölcs? Hol az írástudó? Hol e világnak vitázója? Nemde nem bolondsággá tette-e Isten e világnak bölcsességét?” In. Kor.I.1.20.; „Hogy a ti hitetek ne emberek bölcsességén, hanem Istennek erején nyugodjék.” In. Kor.I.2.5. ; „Senki se csalja meg magát. Ha valaki azt hiszi, hogy bölcs ti köztetek e világon, bolond legyen, hogy bölccsé lehessen.” In. Kor.I.3.18.; „Mert e világ bölcsessége bolondság az Isten előtt. Mert meg van írva: Megfogja a bölcseket az ő csalárdságukban.” In. Kor.I.3.19.

<sup>797</sup> Лихачев и Панченко 1976 : 101

<sup>798</sup> Ковалевский 2000 : 128; Ковалевский 1984 : 128

<sup>799</sup> Jurogyivíj András (? – 940), szláv születésű szent.

<sup>800</sup> Ковалевский 1984 : 221

<sup>801</sup> Vaszilij Blazsennij (1464 – 1552), moszkvai csodatévő, a Vörös téren épült Szentháromság (Vaszilij Blazsennij) székesegyházat róla nevezte el a nép.

Ezt az utat választotta Novgorodi Szent<sup>802</sup> Nyikolaj<sup>803</sup> és Fjodor<sup>804</sup>, akik elhagyták az atyai házat, és Novgorod városának utcáit járták. Moszkvai Szent<sup>805</sup> Makszim<sup>806</sup>, aki elhagyta szeretteinek házáat és Moszkva utcáit róttá. Totemszki Szent<sup>807</sup> András, aki állandóan utazott, és Szent<sup>808</sup> Simon<sup>809</sup>, aki titokban hagyta el rokonait és embertől elhagyatott vidéken élt<sup>810</sup>.

Mindezt összefoglalva, a jurogyivij fogalma alatt olyan embereket értünk, akik felhagytak a társadalmi normák szerint „normális” étellel, eltávolodtak családjuktól, majd magukat kevésbé értékesnek és hitványnak tekintve, a színlelt örülség álarcát öltötték magukra. Céljuk ezen cselekedetekkel - lelkük megmentése volt.

Emellett azonban, legalább ilyen nagy szerepe volt a jurogyivijek életében a közösség tagjai előtt végzett, látszólag örült „színjátéknak”, amivel szintén a világgal szembeni ellenállásukat fejezték ki. Cselekedetük a társadalmi konvenció szerinti szépség tagadásán<sup>811</sup> alapult.

Színjátékukhoz azonban közönség is kellett. E nélkül a cselekmény éppen lényegétől szakadt el. A szent örültek előadása szóban és tettekben megnyilvánuló műfaj volt, ezért ezektől az emberektől távol állt az írásbeliség. A mímelt örült alakjában a nappal tömegek előtti látványosságot produkáló, ám éjjel magányosan imádkozó ember kettőssége rejlett. Életét a nevetés és a keserűség kettőssége<sup>812</sup> uralta.

A jurodsztvo vallásfilozófiailag rokonítható a hészükhaszta tanokat követő emberekkel, ahol a közös alapot a világtól való elfordulás jelenti. A különbség abban keresendő, hogy míg a hészükhaszták a szemlélődő és elmélkedő magatartással fáradoztak lelkük megmentésén, addig a jurogyivijek a személyes példamutatásban megnyilvánuló ellenállásukat demonstrálták. Ezért sem volt öncélú a jurogyivijek élete: nem csupán saját, hanem mások lelkének a megmentését is el akarták érni. Ez azonban csak akkor volt lehetséges, ha tanításukat meghallgatják.

A filmen látható bolond lány Pancsenko osztályozása szerint a „természet adta” szent örültek csoportjához tartozik. Nincsen arra mutató jel, hogy ez önnön vállalt

---

<sup>802</sup> Ковалевский 1984 : 191

<sup>803</sup> Nyikolaj Kocsanov (? – 1392.07.27.), novgorodi jurogyivij.

<sup>804</sup> Ковалевский 1984 : 221

<sup>805</sup> Ковалевский 1984 : 214; Ковалевский 2000 : 210

<sup>806</sup> Szent Makszim (? – 1434), moszkvai jurogyivij.

<sup>807</sup> Ковалевский 1984 : 270; Ковалевский 2000 : 268

<sup>808</sup> Lásd még: Ковалевский 1984 : 120; Ковалевский 2000 : 121

<sup>809</sup> Szent Simon szíriai jurogyivij.

<sup>810</sup> Кузнецов 2000 : 106

<sup>811</sup> Лихачев и Панченко 1976 : 103

<sup>812</sup> u.o. 109. p.



jurodsztvo lenne. A jurogyivijek józan ésszel megmagyarázhatatlan viselkedésére a lány jó példát szolgáltat: az Uszpenszkij-székesegyház kifestésekor bevizel a templomba (ezt a jelenetet később kivágták), majd sírva fakad az összemocskolt fal láttán. A szent örültek mezítelenségére – amivel lelki tisztaságukat próbálták kifejezni – nem találunk utalást a filmben. Megfigyelhetjük azonban a jurogyivij nagyközönség előtt előadott „műsorát”, amikor az Andronyikov kolostor előtti téren a tatárok előtt táncol (47. ábra).



47. ábra A bolond lány a *Rubljov*-ban

Bűnös cselekedetében – fedetlen fővel lépett a templomba – maga a bűn etikailag viszonylagossá válik, mivel a bűnösség ténye immár a világban kialakult helyzet függvénye. Azok, akiknek még kendőjük sincs, hogyan vétkeznek általa? Immár nem absztrakt fogalmak szintjén kell megítélni a bűnösöket, hanem az egyes ember felett kell ítéletet mondani. Az egyes emberhez kell, hogy szóljon a művész, és nem elvonatkoztatott igazságokkal fenyegetni a gyámoltalanokat. A Rubljov elkeseredése és kilátástalansága miatt összemocskolt fehér templombelsőt meglátva az együgyű lány sírva fakad. Ez ébreszti rá Andrejt a művészet hatalmára, ami még ezen egyszerű emberekre is rendkívül nagy hatással van. Arra, hogy Feofán haragos szemű Megváltójával, Danniil füstölgő orrlyukú ördögével és a templombelső megrontásával szemben erőt kell adnia az embereknek kilátástalan helyzetükben. A művésznek szolgálnia kell népét, vigaszt nyújtani az elesetteknek, nem pedig újabb büntetéssel fenyegetni az elgyötörteket. Ezért az Utolsó ítélet ünnepét kell megfestenie, egy új élet ígéretével.



## 2.2.6. Rajtaütés 1408

A *Rajtaütés* epizódjának értelmezéséhez elengedhetetlen röviden felidézünk a felvonás történelmi hátterét.

A szláv törzsek a mai Ukrajna területén hozták létre első államukat, a Kijevi Ruszt. Az állam az erős központosított hatalomra épült, és sokrétű kereskedelmi kapcsolatot létesített a környező népekkel. 1240-ben a keletről induló mongol támadás elsöpörte ezt az egységes államot, ami részfejedelemségekre esett szét. A részfejedelemségek hűbéri viszonyban álltak a mongolok által *Arany Horda*<sup>813</sup> néven létrehozott állammal, kötelező adófizetés terhe mellett. Minden részfejedelemség élén annak saját uralkodója állt,<sup>814</sup> de az is előfordult, hogy több város tartozott egy fejedelem fennhatósága alá. E területek között már a XIII. század végén megindul a vetélkedés az elsőségért.

A Vlagyimir-szuzdali fejedelemség, amely Kijev örökösének tekintette magát, a XIII. század végére már kellően megerősödött. Mivel elsőségét az *Arany Horda* is elismerte, a vlagyimiri fejedelmek mindent megtettek azért, hogy a kijevi örökség külsőségeiben is tükröződjön: felépítették az Uszpenszkij-székesegyházat,<sup>815</sup> és a metropolita<sup>816</sup> székhelye is idekerült a városba. Ennek kulturális és politikai jelentősége elvitathatatlanul az elsőbbségét.

A XIV. század Európa kultúrtörténetében a reneszánsz eljövételét hozta. Kelet felé elérte a Rusz határait is, ám itt már lendületét elveszítve, nem tudott valódi „újjaszületést” létrehozni a kultúrában. Ha teljes erejében nem is, de elemeiben azért mindenképp jelentős hatással volt az orosz művészetre. Lazarev ezt az időszakot – a XIV. század végét, XV. század elejét – orosz *prereneszánsznak*<sup>817</sup> nevezte. Az irányzat eszmeisége a humanizmus, az ember személyes sorsának és érzelmeinek előtérbe kerülése a kultúrában.

A politikai folyamatok a XV. század elején Moszkva felemelkedéséhez vezettek Vlagyimirral szemben. Ennek egyik oka, hogy a város egy erdővel tarkított, mocsaras

<sup>813</sup> A mongolok, miután meghódították Ázsia jelentős részét, Európa felé indultak. Az uralmuk alá került területeket Hordáknak nevezték, és önálló közigazgatási egységet képeztek. Az elfoglalt Kelet-Európai síkságon hozták létre „Arany Horda” néven az egyik államukat.

<sup>814</sup> Az uralkodó fejedelmet jelent. A fejedelmek általában rokoni kapcsolatban is álltak egymással, és birtokaikat örökléssel hagyták utódaikra.

<sup>815</sup> Az *Istenanya elszenderedésének székesegyháza*.

<sup>816</sup> A pravoszláv egyház érseke.

<sup>817</sup> предвозрождение



területre épült. A mongolok – akik több alkalommal is rátámadtak a szétszórt fejedelemségekre adószedés vagy büntetőhadjárat miatt –, csak nehezen tudtak közlekedni ezen a lovakkal nehezen járható terepen. A felemelkedés másik oka az volt, hogy Moszkva alapjait kereskedelmi utak találkozásánál tették le.<sup>818</sup> A kezdetben jelentéktelen, Jurij Dolgorukij<sup>819</sup> által alapított erődítmény, egyre gyarapodó lakosságával a XIV. század végére jelentős fejedelemséggé nőtte ki magát. A moszkvai fejedelmek ettől kezdve módszeresen követték az egységesítés és összefogás politikáját. E politikai törekvéseket az egyház is támogatta, mivel világossá vált, hogy a mongolok legyőzésére csak egy erőskezü uralkodó által vezetett központosított állam ütőképes hadserege képes. A neves egyházi személyiségek közül például Szerгий Radonyezsszkij kolostoralapító atya is aktívan részt vállalt a politikai életben, és az egymás között acsarkodó fejedelmek kibékítésében.

A XV. század elejére a mongol hódítók ereje meggyengült, így a Moszkva körül egységesülő orosz fejedelemségek egyre előnyösebb helyzetbe jutottak. Moszkva urai igyekeztek – Vlagyimirhoz hasonlóan – a Kijevi Rusz örököseinek beállítani magukat, ezért a kulturális lánc folytonosságának bizonyítására Moszkvában is felépítették a szimbolikus jelentőségű vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyház mását, a Kremlben és a metropolita székhelyét is áthelyezték a növekvő hatalmú városba. Ennek eredményeként a Moszkva körül egységesülő orosz nemzet eszméje immár a kultúrában és a művészetben is tükröződött.

Az *Arany Horda* nem nézte jó szemmel az egyre erősödő fejedelemséget, ezért a mongol Ödögej<sup>820</sup> először politikai eszközökkel, majd a litván Vitovt<sup>821</sup> és Vaszilij<sup>822</sup> moszkvai nagyfejedelem egymásra uszításával próbálta meggyengíteni a város hatalmát. Amikor Vitovt és Vaszilij rájöttek Ödögej valódi céljára, és békét kötöttek egymással, a mongolok katonai erővel próbálták helyreállítani az *Arany Horda* tekintélyét és erejét, ezért rátámadtak orosz földre. Egyik várost a másik után dúlták fel, végül egészen Moszkva falai alá jutottak:

<sup>818</sup> Erre haladtak át az északról érkező novgorodi, valamint délről a görög és olasz kereskedők.

<sup>819</sup> Jurij Vszevolodovics Dolgorukij (1090 ? – 1157), kijevi nagyfejedelem és Szuzdal fejedelme. Vlagyimir Monomah hatodik fia. Uralkodása alatt készül az első említés Moszkváról (1147) és a moszkvai Kremlről (1156).

<sup>820</sup> Ödögej (1352 – 1419) a *Fehér Horda* emíre, a Nogajszki Horda alapítója. 1399-től az Arany Horda élén állt. 1408-ban hadjáratot vezetett az orosz területekre. Egy testvérháborúban lelte halálát.

<sup>821</sup> Vitovt (Vिताutasz) (1351 – 1430) 1392-től, lett nagyfejedelem. Háromszor támadt Moszkvára, az 1410-es grünwaldi csatában a német lovagrend oldalán harcolt.

<sup>822</sup> I. Vaszilij (1371 – 1425), 1389-től moszkvai nagyfejedelem, Dmitrij Donszkij fia.

„Egy idő múlva pedig a horda egy hercege, név szerint Ödögej, Bulat kán parancsolatára, rátámad hadaival az Orosz földre nagy erővel...”<sup>823</sup>

A mongolok a hadjárat során kirabolták és felgyújtották az útjukba kerülő városokat. Vlagyimir 1408-as<sup>824</sup> elfoglalásával kapcsolatban a történelmi források arról tanúskodnak, hogy a város feldúlására Danyilo Boriszovics nyizsnyij-novgorodi fejedelem bosszúja miatt került sor, akinek Szemjon Karamisev nevű bojárja a tatár Taliccsal<sup>825</sup> támadt rá a városra.

A Mazurinszki évkönyv<sup>826</sup> írója így írja le az eseményeket:

„A 6919-es évben<sup>827</sup> pedig Talics cárevics gyorsan és váratlanul hatalmas sereggel Vlagyimirhoz vonult és elfoglalta a várost, sok kincset elvevén, a székesegyházat kirabolván, a Szeplőtelen Istenanya csodatévő ikonjáról a drága borítást levette. Hasonlóképpen más ikonokat és az egész templomot kifosztotta, Patrikejt<sup>828</sup> pedig kínozták a templomi edények és kincsek miatt. Ő azonban semmit se mondott, és sok kínzást eltűrve, semmit el nem árult. A pogányok pedig a jó mártírt felállítván ...bőrét kilyuggatták, és lábait vagdalták, egy kötéllel a ló farkához kötözték, és vonszolták őt. És ilyen nagy kínokat nagy türelemmel elviselvén meghalt, Krisztus töviskoszorúját magára véve. A kegyetlen támadók pedig a város összes templomát és palotáját kirabolták és felgyújtották; a tüztől pedig megolvadtak a harangok.”

A filmen láthatunk azt a valós történelmi alapon nyugvó jelenetet, amikor a tatárok az Uszpenszkij-székesegyház kulcsárját, Patrikejt kínozzák. Mivel a kulcsár nem volt hajlandó elárulni a tatároknak, hová rejtette el a templom kegytárgyait, forró ólmot öntöttek a szájába, aztán lovak farkához kötözve gyötörték, amíg meg nem halt (48-49. ábra).



48. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*



49. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

<sup>823</sup> Помятники Литератури Древней Руси, XIV- середина XV века. Москва, 1981. 245. p.

<sup>824</sup> Egyes források szerint az évszám 1410 volt.

<sup>825</sup> Talics – mongol hadvezér.

<sup>826</sup> Полное Собрание Русских Летописей. Т. 31. Москва, 1968. 99. p.

<sup>827</sup> A középkori időszámítás Krisztus születéséhez képest 5508 évvel korábbra teszi a világ teremtését. E szerint Vlagyimir elfoglalására 1411-ben került sor, ami téves. A város ostroma 1408-ban volt, bár több forrás az 1410-es évet említi meg.

<sup>828</sup> Patrikej a vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyház kulcsárja volt. Az ő megkínztatásának képsorait láthatjuk a *Rubljov*-ban.

A Holmogorszki évkönyv,<sup>829</sup> amely a támadás éveként 1408-at jelöli meg, így tudósít a vlagyimiri betörésről:

*„Azon évben pedig Danyilo Boriszovics nyizsnyij-novgorodi fejedelem magához hívta Talics cárevicset. És elküldte vele sietve Vlagyimirba Szemjon Karamisevet, az egyik bojárját, és vele másfél száz tatárt, és másfél száz emberét. És Vlagyimirhoz a Kljazma felől, előzetes híradás nélkül<sup>830</sup> odamenve, a délben alvó embereket meglepve, a város üres volt, mert Jurij Vasziljevics embere nem volt Vlagyimirban<sup>831</sup>. Az Istentől elrugaskodottak pedig, a Kljazma utáni első városi nyájakat lefogták, és az elővárosra mentek, és elkezdték rabolni és gyilkolni az embereket, és a templomokat is kirabolták. A várost elborítván a tűzzel, sok értéket, aranyat és ezüstöt elvettek, és elmentek vala.”*

És ugyanez az esemény az 1497-es évkönyvben:<sup>832</sup>

*„Ugyanabban az évben (1410), június 3-án, a nyizsnyij-novgorodi Danyilo Boriszovics fejedelem ment a tatárokkal, Taliccsal, és hírt nem adván, ebédkor rátámadt Vlagyimirra: a templomokat kirabolták, az embereket levágták vagy rabságban hajtották el a tatárok.”<sup>833</sup>*

Vlagyimir elfoglalása tehát valóban kegyetlen esemény volt: a tatárok betörték a védtelen városba, raboltak és gyűjtogattak. Arra vonatkozóan, hogy ebben Jurij zvenyigorodi fejedelem (akit a filmen, mint az ifjabb herceget látunk) személyesen segített volna, nem találtunk adatot. A történelmi források azt valószínűsítik, hogy tényleg Danyilo Boriszovics nyizsgorodi fejedelem bosszújáról volt szó, aki – esetleg Szemjon Karamisev nevű bojárja által – a tatár Taliccsal támadt rá Vlagyimirra. Ezzel ellentétben Tarkovszkij filmjében Jurij zvenyigorodi fejedelem<sup>834</sup> támad Vlagyimirra, aki I. Vaszilij halálát követően valóban komoly harcot folytatott a nagyfejedelmi trónért. (A kőfaragók az ő palotáját felépíteni indultak a filmben.)



Mint arról már szóltunk, a MOSZFILM szerkesztői számára komoly politikai problémát okozott ez a támadás-jelenet. Egyrészt azért, mert az orosz seregeket Tarkovszkij állítólag nem „illő módon” mutatta be, hanem mint gyilkosok és rablók bandáját, akik az ellenséggel szövetkezve, saját hazájuk ellen törnek. A másik probléma az volt, hogy Tatár föld a Szovjetunió szövetségi köztársasága volt, ezért lakóinak – a tatár seregnek – bemutatását nagy körültekintéssel kellett megoldani, mivel az ország

<sup>829</sup> ПСРЛ. Т. 33. Москва, 1977. 95. p.

<sup>830</sup> A középkori orosz hadviselésben szokás volt az ellenfelet értesíteni az ellene induló támadásról, sőt az adószedéssről is előre értesítették a városlakókat.

<sup>831</sup> Értsd: katonai vezető híján védtelen volt a város.

<sup>832</sup> ПСРЛ. Т. 28. Москва, 1963. 93. p.

<sup>833</sup> Lásd még: Карамзин, Н.М.: История государства Российского. Москва, 2004. 405-406. p.

<sup>834</sup> Jurij Dmitrijevs (1374 – 1434), zvenyigorodi majd 1389-től galics-kosztromai fejedelem. 1425-ben összetűzésbe kerül II. (Sötét) Vaszilijjal a moszkvai trónért. Bár 1433 és 1434 között kétszer is elfoglalta azt, hivatalosan végül nem fogadta el a nagyfejedelmi rangot.

népeit nem lehetett ellenséges színben feltüntetni.<sup>835</sup> Ez az oka annak, hogy a bár a tatárok kegyetlen mészárlást vittek véghez a városban, bemutatásuk a filmen meglehetősen barátságos. A tatár vezér kedélyesen cseveg az oroszokkal, ismerősként üdvözlí az egyik kutyát, érdeklődve szemléli a templombelsőt. A *Hallgatás* epizódban a tatárok jóízűen kacarászva megetetik és megajándékozzák a gyengeelméjű lányt, akit végül nem elrabolnak, hanem valósággal „kimentenek” a nyomorúságból.

A herceg retrospekciójában látható egyházfő valószínűleg Fótiusz<sup>836</sup> (50. ábra), akit 1408-ban választottak metropolitává<sup>837</sup> Kijevben. A vlagyimiri Uszpenszkij-székesegyház kifestésével pedig azért kellett sietni az ikonfestőknek (1408), mert az ő tiszteletére kellett annak időben elkészülnie.<sup>838</sup>



50. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

Kimaradt a filmes megvalósításból az az érdekes forgatókönyvi jelenet, amelyben a harcban kitikkadt fejedelem egy pocsolyából, kutya módjára itta volna a vizet.

Meg kellett rostálni a csata kegyetlenségeit bemutató képsorokat is. Pjotr – Rubljov tanítványának – haláltusája például rövidebb lett a film végleges változatában, mivel a Művészeti Tanács túlzottan naturalisztikusnak találta a nyaki ütőerén át elvérző ember látványát. Erre a sorsra jutott a lángoló tehén<sup>839</sup> és az állványzatról lezuhanó ló is (51-53. ábra).

<sup>835</sup> Különösen igaz ez a hrucsovi korszakra, amikor az elsőtítkár több alkalommal is hangoztatta a Szovjetunió népeinek összefogását és baráti együttélését.

<sup>836</sup> Fótiusz egész életében nagy hangsúlyt fektetett az egymás között marakodó fejedelmek kibékítésére, végül 1431. július 2.-án hunyt el.

<sup>837</sup> A kijevi metropoliták ebben az időszakban a következő sorrendben váltották egymást: Kiprián (1381-1390 és 1390-1406), Gyioniszij (1383-1385), Fótiusz (1408-1431). 1325-től kezdődően Moszkva a Kijevi patriarhátus részének számított, 1461-től azonban önállósodott tőle. 1589-től kezdve az egyházi méltóságok már viselhették a „Moszkva és minden oroszok pátriárkája” címet is.

<sup>838</sup> A metropolita székhelye ekkor még Vlagyimirban volt, és csak később került át Moszkvába.

<sup>839</sup> A jelenetben felgyújtott állat természetesen vastag azbesztréteggel volt bevonva, a lovat pedig – ami beteg volt – egy vágóhídról hozták a forgatásra.

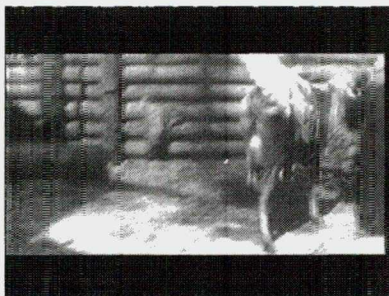




51. ábra Tarkovszkij: *Andrej passió*



52. ábra Tarkovszkij: *Andrej passió*



53. ábra Tarkovszkij: *Andrej passió*

Érdekes adalék, hogy az Uszpenszkij-székesegyház a jelenetek felvételekor kigyulladt – egy tűzszerész kezében felrobbant egy füstbomba –, a tűzoltók azonban hamar eloltották a tüzet.

Andrej és Feofán jelenete a leégett székesegyházban a világban uralkodó kettősségre mutat rá, ami végső soron Andrej elhallgatását váltja ki. Ez a kettősség az alkotásban több helyen is megmutatkozik: a béküléskor megcsókolt kereszt – a Patrikej által megcsókolt izzó kereszt –, kisherceg – nagyherceg, oroszok – tatárok, alkotás – pusztítás, élő Rubljov – halott Feofán, valóság – képzelet, gyilkosság – élet, racionális – irracionális. A művész számára a világ kettéhasadt, szétcsúszott. Az emberölés morálisan szükségszerű, a művész mégis a hallgatást választja. A megváltás azonban nem a hallgatásban, hanem az alkotásban és az embereknek tett szolgálatban valósul meg a film végén.



### 2.2.7. A hallgatás 1412

A film hetedik epizódja három forgatókönyvbeli novella összegyűrásának eredményeként jött létre. Ezek a *Feofán 1401*, a *Vénasszonyok nyara 1409* és a *Bánat 1419*. Igen komplex résszel állunk tehát szemben.

A *Feofán 1401*-epizódból az az elem került be a filmbe, amikor egy tatár lóhússal kínálja meg Andrejt. Igaz, a rendező megváltoztatta a jelenet szereplőit: az Andronyikov kolostorban a tatár lovasok lóhúst adnak a gyengeelméjű lánynak. A lényeg azonban megmaradt – a tatár ad enni az oroszoknak.

A *Vénasszonyok nyara 1409*-epizód a forgatókönyvben tartalmazta Kirill visszatérését a kolostor falai közé:

„– Még az alma is milyen satnya – dünnögi utálkozva.  
– Vlagyimirban még rosszabb – zihálja rekedten Kirill – , ott még almafa se maradt...  
Tavaly ősszel mind felperzselték a böszörmények...<sup>840</sup>  
– Mit pusmogsz te ott? – kérdi a nyurga barát, kíváncsian szemügyre véve Kirillt.  
– Nem pusmogok én – megfáztam. Tóban háltam...<sup>841</sup>

A forgatókönyv szerint a bolond lány a kolostorban ebben az epizódban szüli meg félig tatár gyermekét. Ez sajnos kimaradt a filmből. A lányt csak a harangöntés végén látjuk újra feltűnni, amint egy lovat vezet tatár fiával.

A *Bánat 1419*-epizódban találkozunk először a forgatókönyvben Boriszkával, aki egy beszélgetés keretében árulja el, hogy az apja még előle is eltitkolta a harangöntés titkát. A filmben csak a *Harangöntés* epizódban lép színre. A beszélgetés folyamán meséli el neki a mester történetét, aki fából szárnyakat épített magának, és lezuhant. Ez a momentum lett a film prologusa:

„Egy mester, gondold csak el, szárnyakat szerkesztett magának. Röpülni akart. Hát, kövekkel zúdult rá az egész falu. Majdnem halálra kövezték. Ilyen vad, pokoli tudatlanságot... Az meg fölmászott a templom tetejére, leugrott és röpült! Mégiscsak megmutatta! Röpült, röpült, és egészen elröpült...<sup>842</sup>

Ebben az epizódban hangzik el az újra feltűnő csepűragó és Kirill között a dialógus, valamint a tatár lovasok betörése az Andronyikov kolostor udvarára. Az almát majszoló szerzetesekben a burzsoá, harácsoló, a nép lelkét szipolyozó és annak nyomorúságban is dőzsölő egyházat látták a MOSZFILM szerkesztői, jól jellemezve ezzel saját hozzáállásukat a filmhez. (54. ábra)

---

<sup>840</sup> Értsd: muzulmánok

<sup>841</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 : 120

<sup>842</sup> Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1972 : 140



**54. ábra Tarkovszkij: Andrej Rubljov**

Az epizód csúcspontja az Andrejjal szembeforduló, és őt leköpő lány jelenete. Rubljov, némasága ellenére is a lelkében forrongó érzelmek ábrázolására szemléletes filmnyelvi megoldást látunk, amikor a mester az izzó parazsat a fagyos hóba ejti.





#### 2.2.8. A harang 1423

A film utolsó epizódja – a *Harang 1423* – szinte változatlan formában került át a forgatókönyvből. Itt találkozunk először a filmben Boriszkával, a harangöntő fiúval. Megjelenése olyan, mintha a mesebeli legkisebb fiút látnánk. Kis házikója előtt üldögél, az ablakban egy tyúkocskával.

Jelleme valóban sokban hasonlít a mesebeli „legkisebb” fiúra: ügyetlen, állandóan csetlik-botlik. Belső tulajdonságaira nézve azonban talpraesett, bölcs (megtréfálja a felnőtteket), vállalkozó szellemű, bátor, eszes és lendületes. Értékes tulajdonsága még sajátos értelemben vett fanatizmusa.

A domb, amit a harangöntés helyszínének kijelöl, a gyakorlati ész számára teljességgel alkalmatlan a munkára. Ez a domb jelenti ugyanakkor az összekötő kapcsot az ég felé. A fát, ami a tetején áll, a forgatásra több kilométerről hozták ide, kifejezetten ennek a jelenetnek a kedvéért. Boriszka fanatizmusa az agyag keresésében mutatkozik meg először. Hasonlóan Andrejhez, az alkotás számára sem határidők kérdése. Megszállottan kutatja a megfelelő agyagot az öntőformához. Mivel a filmben a jelentős fordulatokhoz mindig eső párosul, ezért esik akkor is, amikor a fiú végül megtalálja a megfelelő agyagot. Ekkor tűnik fel Rubljov ismét a színen, és ekkor kezdődik kettejük, eleinte csak lelki kapcsolata, hogy az majd az együtt-alkotásban, az embereknek tett közös alkotó-szolgálatban teljesebben ki.

Rubljov másodszor az öntőforma elkészítésekor jelenik meg, és a háttérben marad egészen a film végéig. A lineáris történetmesélést csak Rubljov retrospekciója zavarja meg a zuhogó esőben a három szerzetesről (Kirill, Danyiil és Andrej), a „mamrei” tölgy alatt (55. ábra). Ezt követően térünk vissza a valóságba, ahol a csepergő esőben elkezdődik a harang kiegészítésének munkafázisa.



55. ábra Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*

A forgatókönyvben a csepűrágó visszatérésének egy fél epizódot szentel Tarkovszkij, de csak pár képsor maradt meg belőle a filmben. A csepűrágó, megismerve Rubljovot, rátámad feltételezett árulójára. Rádöbbenve tévedésére, kineveti magát – végtére is ő egy komédiás, a hivatását kell végeznie és nem bosszúért kiáltani. A fennálló konfliktust is viccel üti el – lecsúszik a gatyája. Mindenkinek azt kell tennie, amire született, ami a hivatása, amire tehetsége van.

Kirill önvallomása tovább erősíti a népnek tett szolgálat és a tehetséggel járó felelősség motívumát. A tehetséget használni, szolgálni kell, ami kötelezettséget ró az egyénre. Az Andrej lelkében lángoló érzelmek lassan csitulnak, az előtte égő tűz is csak pislákol már.

Rubljov valós életrajzára is kapunk utalást ebben a jelenetben, amikor Kirill Nyikon apát hívásáról beszél a Szentháromság kolostorába. Erre a valóban sor került 1427 előtt.

A harang felemelésével, ami már fizikálisan is összefogást követelő közösségi munka, a világban uralkodó kettősség feloldódik: a harang, a boldog közös jövő ígérését hordozza. Megkondulásakor megjelenik az immár „bajaiból” kigyógyult bolond lány, aki tatár gyermekét, a tatár-orosz együttlét gyümölcsét vezeti.

És Rubljov megszólal – nincs többé titok. A nép „legkisebb fiával” együtt alkotnak tovább: *„Micsoda ünnep ez az embereknek, micsoda öröm ez nekik.”*

Az eddig fekete-fehéren izzó parázs színessé válik, megjelennek a filmet záró ikonok. Alattuk azt a viharosan tomboló zenét halljuk, amivel Tarkovszkij – saját bevallása szerint – a Rubljov lelkében lévő lázadó princípiumot kívánta érzékelteni.



Tekintettel arra, hogy az ikonfestészet egy rendkívül fontos területe mind a filmnek, mind pedig a középkori – és mai – orosz kultúrának, ezért részletesebben foglalkozunk a témával.<sup>843</sup> A kérdés vizsgálatához először tisztáznunk kell a nyugat-európai – elsősorban realizmuson alapuló – festészet és az ikonfestészet közötti alapvető különbségeket.

---

<sup>843</sup> Külön köszönetemet szeretném kifejezni Dr Lepahin Valerijnek a fejezet megírásához nyújtott pótolhatatlan segítségért, valamint azért, hogy ráirányította figyelmemet e témára.

A keleti (bizánci) és a nyugati (római) keresztény egyház<sup>844</sup> egyaránt az isteni világ tolmácsolására és adekvát kifejezésére törekedett. A vallásos téma e két megközelítése között lényegi különbség van.

A nyugati megközelítés<sup>845</sup> a nem evilági események mind realiztikusabb ábrázolását tekintette fő céljának. A bibliai eseményeket különös művészi gonddal megfestve, azok minél szemléletesebb *bemutatására* törekedett,<sup>846</sup> ezért a művész az események és személyek minél életszerűbb megjelenítését tűzte ki célul. Mivel az alkotó szabadon választhatott az alkalmazott eljárások, technikák, felhasznált anyagok és motívumok között,<sup>847</sup> ezért a kompozíció megalkotása a művész szabad döntésén alapult. Az ábrázolás realizmusának hangsúlyozása érdekében a tér perspektivikus ábrázolására<sup>848</sup> igen nagy hangsúlyt fektettek. A művek célja az oktató-bemutató és a templombelső díszítése volt, ahol a szemlélő spirituális élménye a résztvevésen alapult. Ő volt az, akinek egyidejű történésként kellett megélnie az ábrázolt eseményeket, mintegy azok valóságos résztvevőjeként. A kommunikációs aktus kiindulópontja a néző, hozzá igazodott a realiztikus ábrázolásmód, s így egy elvont tér-idő kontinuitás jött létre.<sup>849</sup>

Mit tapasztalhatunk a bizánci gyökerekkel<sup>850</sup> bíró ikonok<sup>851</sup> esetében? A pravoszláv kultúrában az ikon<sup>852</sup> lényegileg nem díszítőelem,<sup>853</sup> hanem a vallási élmény

<sup>844</sup> A keresztény egyház 5 patriarchátusból állt. Ezek a Konstantinápolyi, az Alekszandriai, az Antiochiai, a Jeruzsálemi és a Római patriarchátus. Az egyházszakadás (1054) következtében a Konstantinápolyi különvált a Rómaiától. A szembenállás a mai napig megmaradt, külsőségeiben, valamint szellemiségében elmélyült. A később megalapított Moszkvai patriarchátus (a különválás kezdete 1448) Bizáncból eredeztethető.

<sup>845</sup> Római katolikus keresztény művészettudomány.

<sup>846</sup> Булгаков, С.Н.: Православие. Москва, 2003. 263. p.

<sup>847</sup> Булгаков 2003 : 269

<sup>848</sup> A perspektivikus ábrázolás lényege, hogy a térérzékelés szabályainak megfelelően a képen látható vonalak egy távoli pontba összetartanak. Ezért a hozzánk közelebb álló alakok nagyobbak, a távolabbiak pedig kisebbek a kétdimenziós képi ábrázolásban.

<sup>849</sup> Булгаков 2003 : 264

<sup>850</sup> Az egyházszakadást követően a Bizánci patriarchátusban kialakuló művészettudomány, ami az orosz ortodox vallási témák ábrázolásában tükröződik.

<sup>851</sup> Lásd még: Бычков, В.В.: Русская средневековая эстетика XI-XVII века. Москва, 1995.; Лепяхин, В.: Значение и предназначение иконы. Москва, 2003.; Лепяхин, В.: Икона и иконочность. Санкт-Петербург, 2002.; Стрижев, А.Н.: Православная икона. Канон и стиль. Москва, 1998.; Стрижев, А.Н.: Богословие образа. Икона и иконописцы. Москва, 2002.; Успенский, Л.А.: Богословие иконы Православной церкви. Москва, 1997.; Флоренский, П.: Иконостас. Москва, 2003.; Флоренский, П.: Az ikonosztáz. Bp., 1988. ; Лепяхин, В.: Az ikon funkciói, az ikon szerepe az egyházi, társadalmi életben és a mindennapokban. Szombathely, 2001.; Popova, O. és Szmirnova, J.: Az ikon. Bp., 1998.; Pribitkov, V.Sz.: Gondolatok a régi orosz festészetről. Bp., 1973.; Ruzsa Gy.: Ikonok könyve. Bp., 1981.; Uszpenskij, L.A.: Az ikon teológiája. Bp., 2003.; Vanyó L.: Az ókeresztény művészet szimbólumai. Bp., 1988.

<sup>852</sup> Ikon, a görög *εικων* szóból ered. Jelentése: alak, hasonmás, kép, látomás. Az ikon a pravoszláv kultúrában egy mélyen tisztelt ábrázolás, amelyen a hívők hite szerint maga a *szent* nyilatkozik meg. Lásd még: Лепяхин, В.: Az orosz kultúra ikonarcúsága. Szeged, 1994. 11. p.

szerves részeként jelenik meg.<sup>854</sup> Az ikonfestészet<sup>855</sup> esetében ezért egy gyökeresen más felfogásról van szó. Ebben az esetben a kommunikáció iránya megfordul. Az ikon – szemben a nyugati falfestménnyel – nem a túlvilági eseményeket közelíti fizikai-jelenvaló, „hús-vér” formában a hívő felé, hanem fordítva, a profán emberi valóságból ragadja ki a befogadót, s azt az ikon spirituális jelenvalóságának segítségével emeli fel a transzcendentális non-realitásba. Uszpenskij így fogalmazott:

*„A kereszténységnek a képpel való ontológikus kapcsolata szolgált annak a hagyománynak az alapjául, amely szerint az egyház kezdettől fogva szóban is és képen is hirdette az ígét a világnak.”<sup>856</sup>*

A nyugati felfogás alapja a *bemutatás*, a keletié az *útmutatás* a résztvevés által. Egy nyugat-európai vallásos témájú mű *ábrázolja* az istenit, az ikon pedig *megmutatja* azt.<sup>857</sup> Ez az oka annak, hogy az ikonfestő nem törekszik realizisztikus ábrázolásra.<sup>858</sup> Az alakok fizikai értelemben testetlenek,<sup>859</sup> nem igazak rájuk a jelenvaló világ törvényszerűségei. Az ikonikus helyszínek, idősíkok nem a reális mértékek szerint mérendők, felborul bennük a mindennapok megszokott tér-idő felfogása. Az ikont egy ablakként foghatjuk fel, ami egy másik dimenzióra – az istenire – enged rálátni bennünket.<sup>860</sup> Ezt próbálja hangsúlyozni és erősíteni a tér ikonikus ábrázolásmódja.

Egy középkori ikonfestő soha nem írja alá művét. Ennek oka, hogy a művész nem megalkotja az ikont, hanem fizikai képességeinek (izmai, szeme) segítségével a Szentlélek által vezetett keze festi meg azt.<sup>861</sup> (56. ábra)<sup>862</sup> Az ikonfestő tehát csupán fizikai képességeit és talentumát helyezi az alkotási folyamatba, kezét a Szentlélek vezeti.<sup>863</sup>

<sup>853</sup> Lásd még: Belting, H.: Kép és kultusz. Budapest, 2000. 236-273. p.

<sup>854</sup> Lásd még: Lepahin 2001 : 3. p. A szerző tipológiájában az ikonok 21 funkcióját különböztö meg: dogmatikai, tanító, megismerő, tanúságtevő, hithirdető, templomi, liturgikus, antropológiai, történelmi, honvédelmi, emlékeztető, közvetítő, családi, gazdasági, iparművészeti, emocionális, imádságos, csodatevő, esztétikai, irodalmi és teológiai.

<sup>855</sup> Lásd még: Belting, H.: Kép és kultusz. Budapest, 2000. 17-26. p.

<sup>856</sup> Uszpenskij 2003 : 19

<sup>857</sup> Стрижев, А.Н.: Православная икона. Канон и стиль. Москва, 1998. 31. p.

<sup>858</sup> Третьяков, И.: Образ в искусстве. Оптина Пустынь, 2001. 41. p.

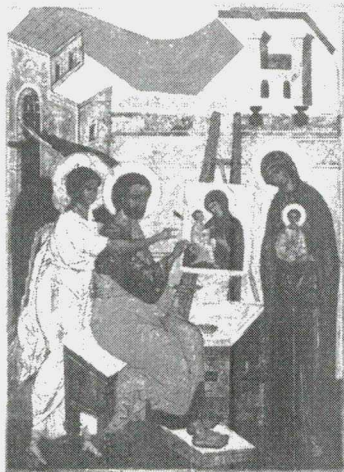
<sup>859</sup> Az orosz nyelvben két szó létezik a test fogalmára. Az egyik a *плоть*, ami a fizikai hús-vér testet jelöli, a másik a *тело*, ami a fizikailag testetlen ikonikus alak megnevezésére szolgál.

<sup>860</sup> Лепахин 2002 : 61

<sup>861</sup> Az orosz nyelvben az ikont nem festik, hanem írják (писать). Ezzel is alátámasztják az írás és az ikonfestés – tágabb értelemben a festés - szentségének rokonságát.

<sup>862</sup> Az ikonon azt a pillanatot láthatjuk, amikor Lukács evangélista megfestette az Istenanya ikonját. Az evangélista mögött áll a Szentlélek egy angyal szimbolikus képében, aki a festő kezét vezeti az ikon megalkotásakor.

<sup>863</sup> Лепахин 2002 : 52



56. ábra Lukács evangélista megfesti az Istenanya ikonját

A második ok, amiért a művész nem szignálhatta művét az, hogy az ikon tere szent tér,<sup>864</sup> hiszen az ikon ablak és tükör egyben, amiben a transzcendentálisra tekinthetünk, „földi” magánjegy – a szignó – nem zavarhatja meg ezt a szellemi kapcsolatot. Ezért a mester nem újíthatott lényegesen az ábrázolásban sem, nem gondolhatott ki újabb jeleneteket és ábrázolási módokat, hiszen ő csak eszköz az alkotás folyamatában. Hogy alkalmassá váljon a transzcendens láttatására, az ikonfestőnek el kell érnie a tökéletes lelki megtisztulás olyan állapotát, hogy a benne lakozó bűn ne fedhesse el művész-szemét az isteni magábanvaló elől. Így az isteni – látomásként megnyilatkozhat előtte.<sup>865</sup> Az ikonfestő nem kigondolja az ikonon ábrázoltakat, hanem megtisztult lélekkel *meqlátja* őket, a transzcendentális világ feltárulkozik előtte:

*„Mert hitben járunk, nem látásban.”<sup>866</sup>*

A legkiválóbb ikonfestőkben e két fontos dolognak kellett egyesülnie: egyrészt el kellett érnie a lélek tisztaságának olyan magas fokát, hogy az alászálló Szentlélek megnyithassa előtte az istenit; másrészt istenadta festő-művész talentummal kellett rendelkeznie.<sup>867</sup> Azok, akikben e két tulajdonság egyesült, a legnagyobb mesterekké váltak. Andrej Rubljov e kevesek közé tartozott.

Az ikonokon a transzcendentális tolmácsolására irányuló igyekezet miatt a perspektíva törvénye megdőlt, így az ikonokon „fordított perspektívával”<sup>868</sup> találkozunk. Ennek lényege, hogy a megjelenített tárgyak és események nem az optika

<sup>864</sup> Стрижев 2002 : 50

<sup>865</sup> Лепахин 2002 : 132

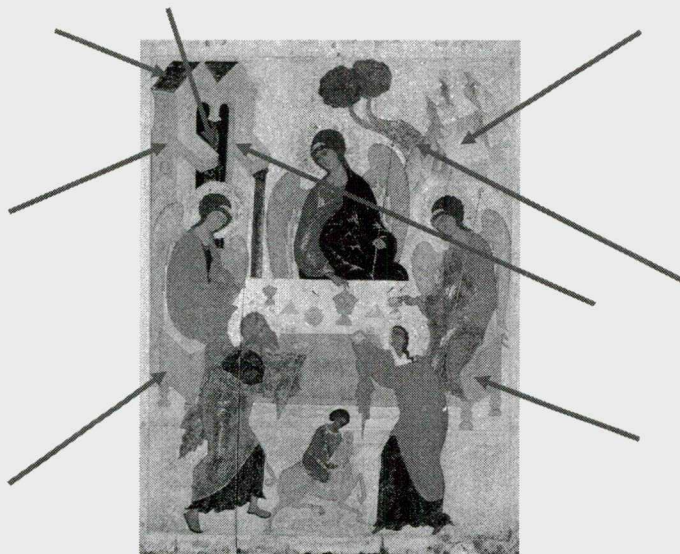
<sup>866</sup> Biblia, Pál. Kor. II. 5.7.

<sup>867</sup> Лепахин 2002 : 154

<sup>868</sup> Обратная перспектива

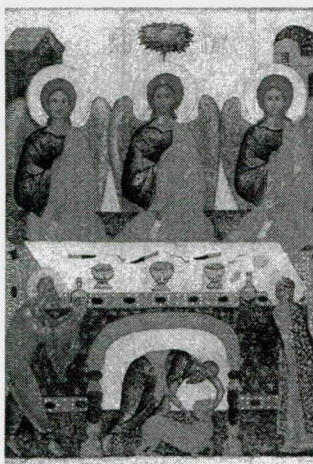


törvényszerűségeinek megfelelően láttatnak, a vonalak nem egy pontba futnak, hanem a tér minden irányába széttartanak. Az épületeket egyszerre több nézőpontból is látjuk, meghaudtolva ezzel a mindennapi térérzékelés szabályait. Egyszerre láthatjuk egy épület tetejét, ugyanakkor – mintegy alulról szemlélve – a belső helyiségeket is (57. ábra).

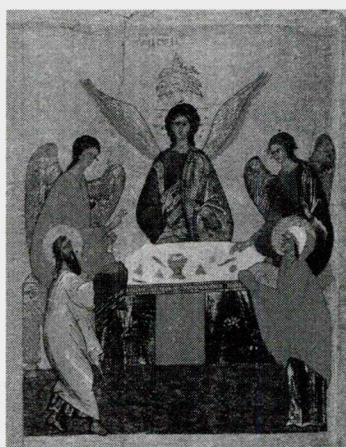


57. ábra Különböző nézőpontok egy ikonon

Egy ikonon az ábrázolt személyek térbeli méretét sem az optika törvényszerűségei, hanem az ábrázolt személy „lelki nagysága” szerint határozza meg. Ennek bizonyítására vizsgáljuk meg a Szentháromság<sup>869</sup> ikonjának Rubljov előtti ábrázolási sajátosságait.



58. ábra Ábrahám vendégfogadása



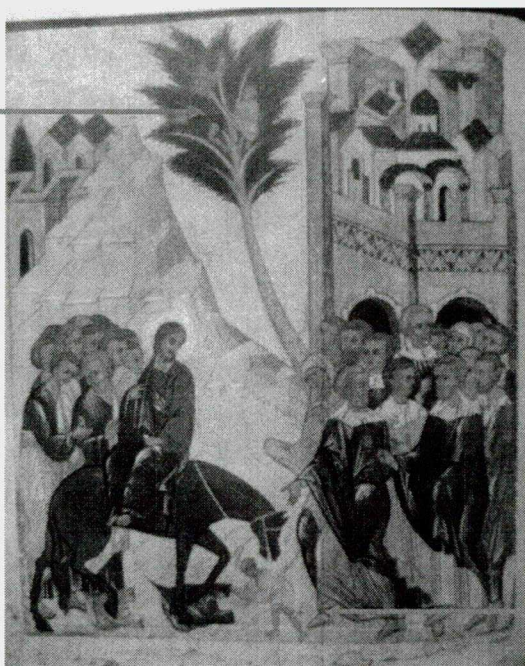
59. ábra Ábrahám vendégfogadása

<sup>869</sup> Троица икон. Лásд még: Бунге, Г.: Икона Пресвятой Троицы Андрея Рублева. Рига, 2003.; Gubarjeva, O.: A Szentháromság ikonja. In: Óorosz irodalom és ikonfestészet. Szeged, 1999.

Az ilyen prerubljovi Trojica ikonokon nem csak a három angyalt, hanem „Ábrahám vendégfogadását”<sup>870</sup> is láthatjuk (58. és 59. ábra). Az ikonfestő a három angyalon kívül Ábrahámot, Sárát, sőt még az áldozati bárányt leszúró szolgálót is megjeleníti.

A perspektivikus ábrázolás törvényszerűségeinek megfelelően a hozzánk közelebb álló alaknak – a szolgálónak, Ábrahámnak és Sárának – nagyobboknak kellene lennie, mégis a háttérben helyet foglaló három angyal közel kétszerese az előtérben ábrázolt emberalakoknak.

Másik szemléletes példánk a „Krisztus bevonulása Jeruzsálembe”-ikon: (60. ábra)



60. ábra Krisztus bevonulása Jeruzsálembe

Itt Krisztus alakjával – méretben – azonosak a tanítványok és az egyházi méltóságok. A háttérben a pálmaágat lemetsző emberalak a perspektivikus ábrázolás

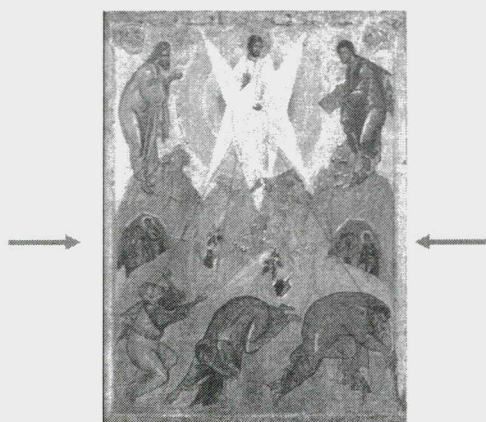
<sup>870</sup> „Az Úr megjelent neki Mamre terebitjénél, amikor a meleg napszakban sátra bejáratánál ült. Fölemelte szemét, és íme, három férfi állt előtte. Mihelyt meglátta őket, sátra bejáratától eléjük sietett, földig meghajolt és így szólt: „Uram, ha kegyelmet találtam színed előtt, ne kerüld el szolgálodat. Hoznak vizet, mossátok meg lábatokat és telepedjétek le a fa alatt. Közben én hozok egy falat kenyeret, hogy felüdítsétek magatokat, aztán tovább mehettek. Hiszen ezért ejtettétek útba szolgálókat.” Azok így válaszoltak: „Tedd, amit mondtál.” Ábrahám besietett sátrába Sárához, és így szólt: „Végy gyorsan három adag lisztet, keleszd meg, és süss lepényt.” Azután kiment Ábrahám az állatokhoz, kiválasztott egy fiatal és erős borjút, s odaadta a szolgálónak, hogy sietve készítse el. Majd tejet és vaját hozott, és meghozta az elkészített borjút is, és eléjük tette.” Teremtés könyve (18.1 – 18.8)



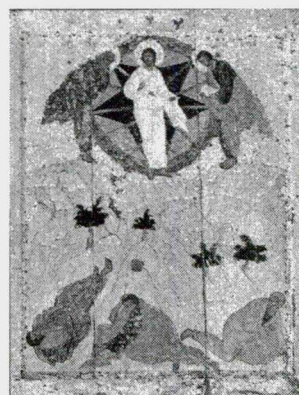
törvényszerűségeit követi. Ám a perspektíva törvénye megdől, amikor a Krisztus lovát etető alak méretét vizsgáljuk. Ő a legközelebb állók egyike, nagysága mégis megegyezik a távolban ábrázolt pálmaágszedőével.

Az ikonikus ábrázolás újabb sajátossága, hogy egy ikonon belül egyszerre több eseményt is ábrázol az ikonfestő. Olyanokat is, amelyek különböző időpontban és különböző helyszíneken mennek végbe. Így az ikonfestő, a modern képregény ábrázolásmódjának megfelelően, teljes eseménysorokat ábrázol egy ikonon belül. Lássunk erre példákat.

Első példaként vizsgáljuk meg „Az Úr színeváltozása”-ikonokat.<sup>871</sup> Az egyiket Feofán Grek<sup>872</sup> (61. ábra), míg a másikat Andrej Rubljov festette (62. ábra). Az ikonon a kánonnak megfelelően Krisztust és a három tanítványt, valamint Illést és Mózeszt látjuk, azonban Feofán ikonjának bal és jobb szélén érdekes különbséget fedezhetünk fel a rubljovi ábrázoláshoz képest:



61. ábra Az Úr színeváltozása,  
Feofán Grek



62. ábra Az Úr színeváltozása,  
Andrej Rubljov

Feofán Grek annak érdekében, hogy még plasztikusabbá tegye a bibliai szöveg pontos tolmácsolását, időben három egymás után bekövetkező eseményt festett meg az ikonon. Krisztus színeváltozásán kívül láthatjuk még, amint Jézus a tanítványokkal fel- illetve lemegy a hegyről. Filmes terminológiával élve, ez a művész azon törekvéséről tanúskodik, hogy a szüzsét<sup>873</sup> minél pontosabb fabulával<sup>874</sup> jelenítse meg. Ebben az esetben az ikonfestő „filmes szemmel” közelítette meg a bibliai szöveget. Amíg Andrej

<sup>871</sup> Преображение Господня

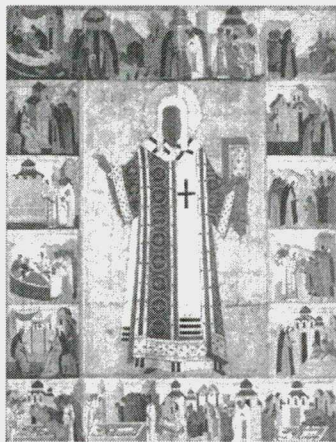
<sup>872</sup> Feofán Grek (1340 ? – 1405 ?), festő, ikonfestő. Bizáncból származik, de életének második felében orosz földön alkotott. Művei rendkívüli expresszivitásukkal hívják fel magukra a figyelmet.

<sup>873</sup> Történet: az alkotásban elmesélt eseménysor. Lásd még: Kovács A. B.: Film és elbeszélés. Budapest, 1997.

<sup>874</sup> Elbeszélés: a történetet előadása.

Rubljov a bibliai szöveg *lelki, vallási és erkölcsi lényegét* próbálta megragadni az ábrázolásban (62. ábra), addig Feofán Grek annak minél pontosabb *ábrázolására* törekedett (61. ábra).

A tér-idő ábrázolás különleges esetével találkozhatunk, a szentek életét bemutató ikonokon (63. ábra). Ezek alapvető kompozíciós különbségeket mutatnak, amely abban tér el a többi ikontípustól, hogy az ábrázolás középpontjában a szent alakját látjuk, az ikon peremén<sup>875</sup> pedig az életének egyes fontosabb eseményeit<sup>876</sup> bemutató jeleneteket.



**63. ábra Csodatévő Alekszij ikonja az életéből vett jelenetekkel**

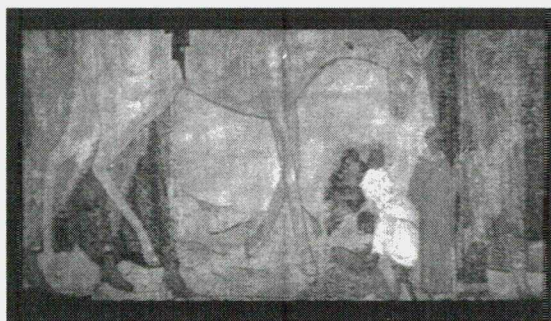
Ebben az esetben a művész azt igyekszik elérni, hogy a szemlélő számára térben és időben egymástól távol eső eseményeket – sokszor halál utáni csodákat – egy szemléletes szűzsé-mesélési technikával, egyszerre mutassa be.

Mivel egy szentnek több ikonja is létezik, az egységes szűzsé többféle fabulával párosulhat. Ezeken az ábrázolásokon megszakad a reális tér-idő kontinuum, és egy realitáson túli síkra lépünk át. Ez az a pont, ahol az ikonikus és a filmi ábrázolásmód Tarkovszkijnál összetalálkozik. Az így kialakuló nonrealitásra látunk példát a *Rubljov*-ban, amikor a film végén maguk az ikonok jelennek meg (64. ábra).

<sup>875</sup> клейма

<sup>876</sup> A klejmák időben követik egymást. Az első – Szent Alekszij születése – a felső sorban balról az első. Az alsó sorban már a szent halálát és halála utáni csodatételeit láthatjuk.





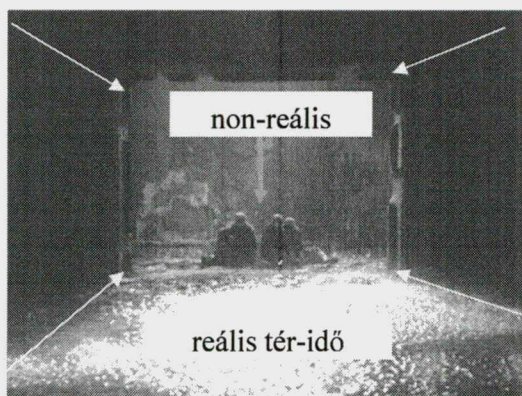
64. ábra A. Tarkovszkij: Andrej Rubljov

A tér ábrázolása lényegesen nehezebb a film számára elvont fogalmak esetén. Mivel a filmművészet elsősorban a reális világban jelenlévő tárgyak és helyszínek megörökítésén alapul, így nem tud kiszakadni közvetlenül a bennünket körülvevő perspektivikus törvényszerűségekből. A kamera a „fizikailag jelenvaló” valóság megörökítésével operál, képtelen egy objektumot a fordított perspektíva követelményeinek megfelelően megörökíteni, vagyis az optika nem rögzíthet egy tárgyat egyszerre belülről és felülről is egy beállításon belül. Sajátos esetben azonban mód nyílik ennek a törvényszerűségnek a megtörésére: amikor egy fordított perspektívát alkalmazó ikont rögzít a kamera. Maga a tárgy – egy fatábla – fizikailag követik ugyan a perspektíva törvényét a filmvászonon, a rajta ábrázolt kép azonban „kifordítja” a teret, ami így átkerül a filmszalagra is. Ebben az esetben azonban meg kell különböztetnünk egymástól a filmen ábrázolt tér-idő-szelet értelmezésének speciális eseteit, a filmen ábrázolt ikont ugyanis négy módon értelmezhetjük: műalkotásként, egyházi műalkotásként, vallási szimbólumként és transzcendens jelenvalóként.

Az első értelmezési mód az, amikor az ikont kizárólag *műalkotásként* foguk fel. Ebben az esetben a tér kifordítására csak annak ábrázolásbeli – optikai-vizuális – vetületében kerülhet sor. Ehhez nagyban hasonlít a második lehetőség, amikor az ikon *egyházi műalkotásként* kerül a filmvászonra. Ekkor is megmarad az optikai-vizuális átfordulás, csupán az ábrázolt téma telítődik vallásos színezettel. A harmadik esetben – amikor azt már *vallási szimbólumként* fogjuk fel –, a sajátos vizuális megnyilatkozáson túl, egy spirituális dimenzió is feltárulkozik. Ennek a „negyedik” dimenziónak a megjelenése azonban csak abban az esetben válik teljessé, amikor az ikont *transzcendens jelenvalóként* értelmezzük. Ekkor jön létre a film-ikon – egy mozgóképi elemekkel rögzített „negyedik dimenzió” –, egy olyan fordított perspektíva megjelenése

a filmen, ami nem csupán annak optikai, hanem spirituális értelmében is a transzcendenst nyitja meg a néző számára.

Érdekes példát láthatunk a fordított perspektíva filmnyelvi megvalósítására a *Sztalker* zónabeli zárójelenetében. Ott egy épület enteriőrében, a Szoba előtti térben vagyunk, amikor a jelenet tetőfokán a három utazó leül és az új felismerések tükrében mélyen elgondolkodik. Ekkor a kamera eltávolodik tőlük, és a zárt térben elkezd esni az eső. A hulló eső segítségével a rendező kifeszíti a tér zártságát, kifordítja azt – „fordított perspektívát” adva az ábrázolásnak. Ezzel, és a hulló eső időtlenségével a rendező átemeli a jelenetet egy másik tér-idő folyamba (65. ábra).



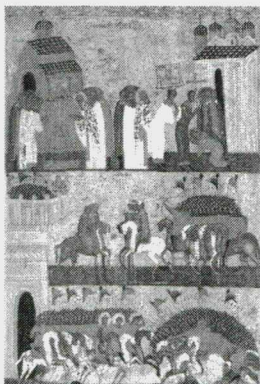
65. ábra A. Tarkovszkij: *Sztalker*

Az ikonikus ábrázoláshoz hasonlóan a film – a maga eszközeivel talán még plasztikusabban és tökéletesebben – képes arra, hogy szabadon bánjon az idővel. Különböző térben és időben lejátszódó eseményeket sűrít egy jelenetbe. Azokat egymás mellé helyezheti, időben megnyújthatja, lerövidítheti, a maga eszközeivel megteremtheti a végtelenséget és non-realitást, a vágással ritmust adhat az elbeszélni kívánt eseményeknek.

Filmnyelvi megközelítésből, mindkét művészeti ág alkalmazza a plánok – kistotál, nagytotál, szekond-, premier plán – széles skáláját (66-73. ábra).



### 1. Nagytotál (66. és 67. ábra)



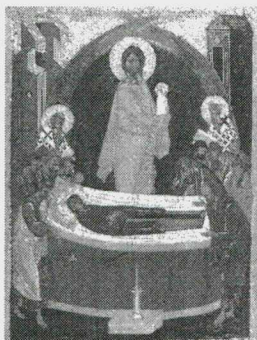
66. ábra Az Isténanya ikonjának csodatétele -  
a szuzdaliak támadása Novgorodra

A nagytotál jellemzője, hogy a képkivágásban látható emberalakokat tágabb környezetükkel együtt láthatjuk.



67. ábra A.Tarkovszkij : *Andrej Rubljov*

### 2. Kistotál (68. és 69. ábra)



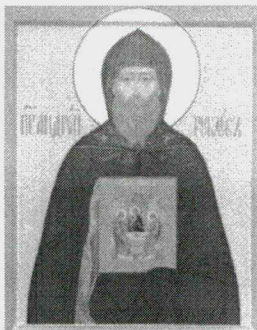
68. ábra Az Isténanya elszenderedése

A kistotál sajátossága, hogy az alakok kitöltik a képkeretet. A 68. ábrán ez a Mária mögött látható Krisztus alakjára igaz.

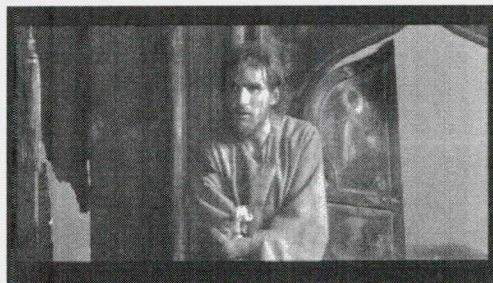


69. ábra A.Tarkovszkij : *Andrej Rubljov*

### 3. Szekond plán (70. és 71. ábra)



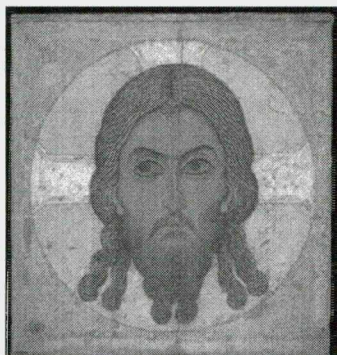
70. ábra Andrej Rubljov ikonja



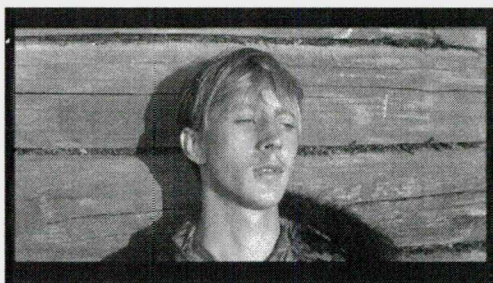
71. ábra A.Tarkovszkij : *Andrej Rubljov*

A szekond plán esetében a képen az alakokat derékig láthatjuk.

#### 4. Premier plán (72. és 73. ábra)



72. ábra Nem kézzel festett Megváltó ikonja



73. ábra A.Tarkovszkij : *Andrej Rubljov*

A premier plánnál az alakok arcát olyan közélről látjuk, hogy az kitölti a teret.

A film és az ikonográfia kapcsolatát vizsgálva, közös pontot találunk a kifejezésformák *mágikus szemléletében*<sup>877</sup> is. Ez azt jelenti, hogy a néző elfogadja valóságnak az általa látottakat. Az ikon esetében ennek vallási-spirituális háttere van. Az ikont szemlélő hívő számára a táblán a transzcendentális nyilatkozik meg, az ikon tükörként képezi le számára az istenit, és az ott látható valóságosan jelenlévővé válik.<sup>878</sup> *Elfogadja* azt, hogy az istenit jelenvalójában szemléli.

A hetedik művészet<sup>879</sup> (a film) esetében ennek pszichológiai háttere van. A néző pszichikailag helyezkedik bele a műbe, annak elbeszélését követve<sup>880</sup> a történet csak az elméjében áll össze egységes egésszé. Ez egy olyan aktív folyamat, ami azt feltételezi, hogy a néző feloldódjon a cselekményben, és a filmen ábrázolt események részeseként vegyen részt az aktusban. A filmművészet kettős természete abban áll, hogy a néző *tudja*, hogy a filmvásznon látottak valóságosan nincsenek ott, mégis *elfogadja* jelenvalónak az eseményeket, és *elhiszi*, hogy azok most valóságosan is megtörténnek, miközben beleéli magát a történetbe. Ez a cselekvés hasonlatos az ikon szemléléséhez, amikor a hívő tulajdonképpen a transzcendentális megnyilatkozását látja.



<sup>877</sup> Hartai L. és Muhi K.: Mozgóképkultúra és médiaismeret. Budapest, 1998. 180. p.; Lotman, J.M.: Filmszemiotika és filmesztétika. Bp., 1977. 17. p.

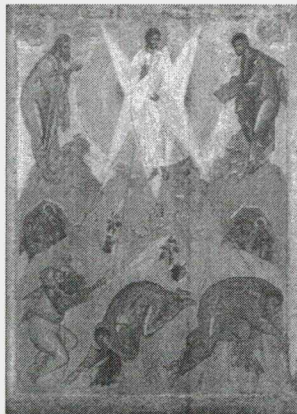
<sup>878</sup> Лепяхин 2002 : 123

<sup>879</sup> Bíró Y.: A hetedik művészet. Budapest, 1998.

<sup>880</sup> Kovács A. B.: Film és elbeszélés. Budapest, 1997. 16. p.



Vizsgáljuk most meg a *kör* problémáját Tarkovszkij és az ikonfestészet vonatkozásában.<sup>881</sup> Ehhez javaslom a már tárgyalt Feofán Grek által festett *Az Úr színeváltozása* ikont.



74. ábra Az Úr színeváltozása

Az alkotást vizsgálva, annak felső harmadában láthatjuk a Megváltót hófehér ruhában, balján Mózesrel, jobbán pedig Illéssel (74. ábra). Vakító fehér alakja mögött csillag alakban fénysugarak törnek előre, alakját kifelé világosodó kör – mandorla – veszi körül. Lukács evangéliuma így írja le az eseményeket:

*„És lőn e beszédek után mintegy nyolczadnappal, hogy maga mellé véve Pétert, Jánost és Jakabot, és felméne a hegyre imádkozni.*

*És imádkozás közben az ő orcájának ábrázata elváltozék, és az ő ruhája fehér és fénylő lőn.*

*És imé két férfiú beszél vala ő vele, kik valának Mózes és Illyés;*

*Kik dicsőségben megjelenvén, beszélék vala az ő halálát, melyet Jeruzsálemben fog megteljesíteni.*

*Pétert pedig és a vele lévőket elnyomá az álom; de mikor felébredtek, láták az ő dicsőségét, és ama két férfiút, kik vele állanak vala.*<sup>882</sup>

A Biblia e soraiban a végtelen és kezdet nélkül való jelenik meg előttünk, ezt mutatja meg plasztikus formában az ikon. A mandorla színe kifelé haladva egyre világosabb, mivel az isteni csak távolról szemlélhető, közelről láthatatlanná válik. A mester az ikonon körbe rendezi az időben egymást követő eseményeket: hegyre való feljutás, álom, Krisztus színeváltozása, a hegyről való lejutás. A kör motívuma<sup>883</sup> tehát az időtlenség és a végtelen megjelenítése az ikonon.<sup>884</sup>

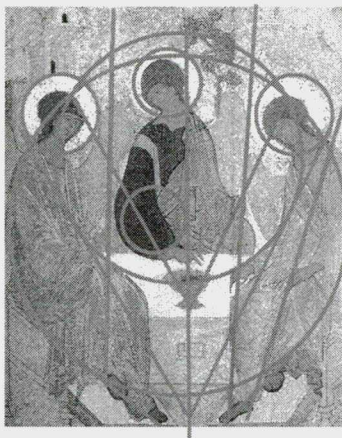
<sup>881</sup> Lásd még: „A kör a tökéletesség és a végtelenség kifejezője a pravoszláv művészetben.” In. Третьяков 2001 : 87

<sup>882</sup> Lukács, 9. 28.-32.

<sup>883</sup> Lásd még: „Rubljov ikonjának alapjául a három személyiségből álló szentháromság eszméje szolgál, amely ugyanakkor feloldhatatlan egységet alkot. Ezt a teológiai fogalmat Rubljov a láthatatlan, de



Nézzük meg, hogyan nyilvánul ez meg Andrej Rubljov *Szentháromság*-ikonján. Az ikonon több helyen is előfordul a kör motívuma,<sup>885</sup> ami kiemeli azt a jelenvaló reális idősíkból. A három angyal nimbusza háromszor ismétli meg a kört (75. ábra). Az angyalok alakja szintén egy körbe foglalható. Az alakzat megismétlődik az általuk létrehozott csésze formában is.



75. ábra Szentháromság, Andrej Rubljov

Az ikon szemlélésekor három idősíki<sup>886</sup> fut egymással párhuzamosan. A mester a kör, e szimbolikus „végtelen” jel segítségével teremti meg az ábrázolt események időtlenségét, egy pillanatba sűrítve azokat:

- Először - a szemlélő reális- jelenvaló idősíkját.
- Másodszor - az ikont a közel 2000 éve megtörténtek leképezését.
- A harmadik idősíkot - az időtlen isteni idősíkját.

A filmművészetben a filmnyelv egyik plasztikus kifejezőeszköze a körsvenk. Ez a kameramozgás úgy jön létre, hogy a kamera egy pontban állva körbefordul. Ezt Andrej Tarkovszkij is gyakran alkalmazza filmjeiben az időtlenség kifejezésére, vagy egy új idősíki bevezetésére. Ennek vizsgálatához javaslom az *Andrej Rubljov – Csepűrágó* epizódját, ahol megfigyelhetjük a XV. századi orosz valóság bemutatását egy körsvenkbe sűrítve. (76. ábra)

---

*világosan érzékelhető kör alakjával fejezte ki, amely a három alakot határolja és egybefoglalja. A kör, mint az ég jelképe sugározza azt a fenségesen áramló mozgást is, amely a „Szentháromság” alapmotívumát alkotja.”* In. Alpatov I. 1965 : 382

<sup>884</sup> Третьяков 2001 : 88

<sup>885</sup> Gubarjeva 1999 : 65

<sup>886</sup> Varga, Cs.: Film és story board. Budapest, 1998. 148. p.



76. ábra A.Tarkovszkij : *Andrej Rubljov*

A képeken egyszerű és rongyos embereket látunk, akik a csepűrágó produkciójába belefeledkezve próbálnak vigaszra lelteni a viszontagságok közepette. A körsvenk alkalmazása, annak tempója, és a jelenetben hallható zene másodlagos jelentéssel ruházza fel az alakokat. Nem csak konkrét embereket, hanem „sorsokat” látunk, a háttérben pedig az igában sínylődő orosz anyaföld motívuma bújik meg.

Tarkovszkij más filmjeiben is feltűnik a kör, mint művészi megoldás. A *Sztalker*-ban a főhősök körben járnak. Az állandóan változó Zónában az eltévedt Tudós újra találkozik útítársaival, akik körbe járnak. Körsvenket látunk a Zónában pihenő utazók bemutatásakor. Kör alakú a „Húsdaráló” cső alagútja, a kút, aminek a képét a Sztalker monológja alatt látjuk (77-80. ábra).



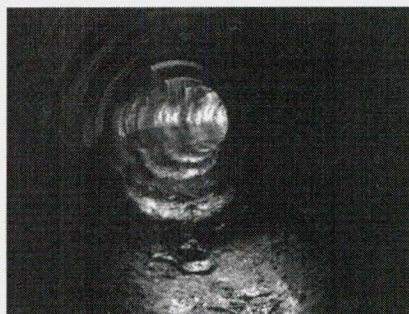
77. ábra A.Tarkovszkij : *Sztalker*



78. ábra A.Tarkovszkij : *Sztalker*



79. ábra A.Tarkovszkij : *Sztalker*



80. ábra A.Tarkovszkij : *Sztalker*



Egy tájképen az évszakok körforgását is látjuk – az idő is körben jár: a nyári képet hóesés váltja fel (81-82. ábra). Ezek a megoldások egy teljesen új és nem-reális idősíks – a zóna-idő bevezetését szolgálják.



81. ábra A.Tarkovszkij : *Sztalker*



82. ábra A.Tarkovszkij : *Sztalker*

Ez az új idősíks teljesen szemben áll a reális idővel, kívül esik annak törvényszerűségein.

Tarkovszkij más megoldásokat is alkalmaz, hogy kilépjen a jelenvaló idő kontinuumából. Ezek az álom – például Iván<sup>887</sup> álma – a látomás és az ima. A látomás – Rubljov látomása a keresztre feszített muzsikról, szintén egy időtlen szintre emeli a nézőt. Mind közül azonban az ima a legalkalmasabb eszköz a film „jelenvalóságának” meghaladására. A *Sztalker* többször imát mond, Andrej Rubljov is idézi a Bibliából *A szeretet dicséretét*.<sup>888</sup> Bibliai idézetet hallunk az Uszpenszkij-székesegyházban is,<sup>889</sup> amikor Andrej megérti az „Ünnep” lényegét.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a filmművészet és az ikonfestészet közös gyökerekkel rendelkezik. A tér ábrázolása esetén a film – sajátosságaiból adódóan – nem tud kiszakadni az optika törvényszerűségeiből. A helyszínek szabad megválasztása és egymás mellé helyezése közös sajátosság is lehet.

Az idő vonatkozásában szintén találunk közös jegyeket. Mindkét művészeti ág képes az idősíkok egymás mellé helyezésére, az idő megnyújtására és lerövidítésére.

Közös sajátosság továbbá, hogy mindkét esetben megtaláljuk az alkotók törekvését az események minél plasztikusabb, hatásosabb bemutatására. Ehhez a film is igénybe vehet „ikonnyelvi” eszközöket. Az alkotás célja természetesen egészen más, ám mindkettő az általa választott világ sajátos leképezésére és megragadására törekszik.



<sup>887</sup> Tarkovszkij: Iván gyermekkor.

<sup>888</sup> Pál I. levele a Korinthusbeliekhez 13.1 – 13.10

<sup>889</sup> Pál I. levele a Korinthusbeliekhez 11. 1 – 1.15



Az ikonfestésnek van még egy nagyon fontos dramaturgiai funkciója Tarkovszkij filmjében. Morális, sőt, filozófiai választóvízként szolgál az emberi magatartás és gondolkodás megítélésében.

A film nézőjében felvetődik az egyik legfontoabb kérdés: Rubljov miért csak a film végén kezd el újra festeni? Miért és miért pont akkor?

A válaszhoz vissza kell utalnunk az ikonfestés feltételeire: Az ikonfestőben egyesülnie kell a szakrális értelemben vett lelki tisztaságnak a művészi talentummal. Csak egy lelkiekben megtisztult ember képes a nagyszerű művek megalkotására, Kirill azonban az irigység bűnébe esik. Lelkét megfertőzi a hírnév utáni vágy, Feofánnal csak akkor hajlandó együtt dolgozni, ha a mester maga kéri el őt az apáttól, meghajolva az ő művészi nagysága előtt. Függetlenül attól, hogy nem olyan tehetséges, mint Andrej – ezt a film végén ki is mondja –, végső soron a lelkét megfertőző a bűn, ami megakadályozza az alkotásban.

Rubljov esetében más a helyzet. Amikor az Uszpenszkij-székesegyház kifestése után, az Utolsó ítélet megnyilatkozik számára a maga új, ünnepi értelmében, emberölést követ el. Elveszti hitét, így alkalmatlanná válik arra, hogy közvetítő legyen a két világ között. De a hallgatás, a hészükhaszta életvitel és lelki gyakorlat<sup>890</sup> folytatása után elérkezi az a pont az életében, amikor megpillantja a szent jelenlétét a profán világban. Boriszka isteni talentumának megnyilatkozása a film végén, a harang megszólalása az a pillanat, amikor ismét megtalálja belső békéjét. Lelki szeméről lehull a bűnös sár, Andrej megtisztul, miként a teremtet világ is megtisztul az aláhulló eső nyomán. A benne szunnyadó művész felszabadul, megnyílik a szent előtt, és képessé válik a munka folytatására. Ezt követően festi meg legnagyszerűbb ikonjait, amiket a film záró képsoraiban látunk.

Persze Andrej „megszólalásának” a filmben van egy másik – metafizikus – értelmezése is: az Uszpenszkij-székesegyház kifejtése után műveit a várost feldúló mongolok elpusztítják. A művész alkotói krízisbe jut. Az emberek, akiknek alkotott, elfordulnak tőle. Disszonancia lesz úrrá a világon, a művész számára elvész a szépség. A széthulló elemek csak Boriszka harangjának megkondulása nyomán válnak ismét egységes egészzé. A szilánkaiból összeálló egységben már értelmezhető az alkotás folyamata, újból összeállt az „egész”.

<sup>890</sup> Nyil Szorszkij és követői ezt az utat tekintették elsődlegesnek a lelki megtisztuláshoz. Mint arról korábban szóltunk, az elvonuláson alapuló szerzetesi életmód követői a teremtet világban meglévő isteni eredet megismerésére törekedtek.

### 3. Összefoglalás, következtetések, javaslatok

A film, amely a nagy orosz ikonfestő életéről és munkásságáról szól, közel tíz év alatt nyerte el végleges formáját. A filmötlet megszületésekor csupán egy „zöldfülű” ifjú rendező ábrándja volt, ami végül a filmművészet egyik legnagyobb hatású alkotásává nőtte ki magát.

A mű sokszínűségének és polifonikusságának gyökereit, Tarkovszkij egyedi és mással össze nem téveszthető világlátásában kell keresnünk. Ez azt jelenti, hogy mint minden kiváló alkotó, így ő is – és talán ő igazán az orosz rendezők közül – rendelkezett azzal a képességgel, hogy egyéniségét és gondolatvilágát tökéletesen adekvát formában filmszalagra rögzítse. Az *Andrej Rubljov* nem csupán egyéni filmi megformálásával, hanem az orosz – és határozottan nem szovjet – kultúrában mélyen gyökerező alkotói világlátásával tűnik ki a többi történelmi film közül. A rendező nem csupán ábrázolja a XV. század eseményeit, hanem egy kiforrott szerzői gondolatvilágot és nemzeti kultúrát is képvisel. Ebben az értelemben a film elsősorban *diegetikus* mű, amelyet már néhány kockája is azonnal felismerhetővé tesz. A néző azonnal ráismer a műre és tudja, hogy ő most egy „Tarkovszkij filmet” lát.

A Lotman által felvázolt filmelbeszélés-elmélet felől közelítve az alkotáshoz, a *Rubljov* attól egyszerű és megismételhetetlen, hogy a műben a jel és a jelölt viszonyának szemantikai értelmezése összetéveszthetetlenül tarkovszkij-i. Ez az elbeszélési rendszer a szavak és képek olyan szintézisére alapozva hozza létre a filmelbeszélés szövetét, amiben már magának a bibliai szónak is ikonikus értelmet tulajdonítunk. Természetesen itt élesen el kell különíteni egymástól a Lotman és a Lepahin által használt ikonfogalmat. Az előbbi szerzőnél az ikon elsősorban ikonikus-jelet takar. Ez esetben olyan szemantikai fogalomról beszélünk, ami a jelölt objektum szavá vagy képpé tárgyiasult filmbéli megnyilvánulásának felel meg. Ezzel szemben Lepahin az ikon szót annak vallás-filozófiai és esztétikai vonatkozásában használja, a pravoszláv kultúrára oly jellemző szent tárgyak megnevezésére. Ez a megkülönböztetés alkalmat ad arra, hogy rámutassunk a *Rubljov*-ban a két fogalom együttlérésére. A pravoszláv ikon, ami önmagában is képpé transzformált írás – nem is szólva arról, hogy az ikonokat az orosz nyelven „írják” és nem „festik” –, tulajdonképpen a bibliai szöveg ikonja.<sup>891</sup> Rajta a Szentírás szavai jelennek meg képi megformálásban. Ezzel párhuzamosan a

---

<sup>891</sup> Lásd még: Лепахин, В. и Чапнин, С. и Бусалаев, П.: Язык Священного и Современный мир. Москва, 2004. 7-117. р.

Tarkovszkij-film végén látható ikonok még a nem hívő néző számára is a Biblia szavait idézik fel a Lotman által javasolt ikonikus jel formájában, mivel az ikonra transzformált szónak a filmben képi funkciója van.<sup>892</sup>

Ebből következően úgy vélem, az *Andrej Rubljov* egy olyan sajátos lenyomata az orosz kultúrának, amit egy más országban felnövekedett és szocializálódott rendező képtelen lett volna megalkotni. Tarkovszkij nem csak másként mutatta meg az őt körülvevő világot, hanem valóban másként is látta. A Christian Metz által javasolt megközelítésben – miszerint nem beszélhetünk egy általánosan elfogadott, leszabályozott és kiforrott filmnyelvről, csupán kódok és alkódok rendszeréről –, egyetértek azzal, hogy a *Rubljov*-ban az általános filmi kódok – például a megvilágítás, a plánok – nem térnek el lényegesen a filmtörténet más jelentős alkotásaiban alkalmazottaktól. A sajátos filmi kódok alkalmazása terén azonban úgy vélem, megragadhatjuk a film szuggesztív vizualitásának lényegét. E sajátos kódok közül kiemelhetjük az adott ország, az adott kultúra és az adott rendező kódjait.

Az adott ország és kultúra – Oroszország<sup>893</sup> – kódja egyértelműen behatárolható, a film összetéveszthetetlenül magán viseli e közeg jellegzetességeit. Ettől azonban a film még csak speciálisan orosz lenne, és csak ezen jellemvonásában különbözne a filmtörténet többi alkotásától. A rendező sajátos kódja lesz az a specifikum, ami a Tarkovszkij filmet azzá teszi, amitől az tarkovszkij-i. Nem is kód ez, hanem kódolási rendszer. Olyan transzformációs mechanizmus, ami a világ dolgait egyedülálló módon diszponálja filmképre. Gondoljunk itt a lassú kameramozgás, a panorámaképek kódjára, vagy a többször is felhangzó bibliai idézetek kódjára. Tarkovszkij filmjei ebben az értelemben olyan autentikus szövegrendszeri egységet alkotnak, amit permanensen feltűnő elemek: a hit keresése, az emberi lét értelmének kifürkészése, az alkotás és a hovatartozás kérdése fűz egységes egészzé.

Nem kapcsolhatjuk ki természetesen az alkotásra ható tényezők sorából a nem-filmi kódok közül az adott politikai rendszer kódját. Hatásának megítélésakor azonban helyesebb talán azt a maga kíméletlenségével egyrésről a film alakítására és sokszori újragondolására ösztökélő erőként felfogni, másrésről egy olyan nem-filmi kódként, ami természetes módon beépült az alkotás kontextusába. Gondoljunk itt az együttes munka, a népnek tett szolgálat és a testvériség non-kódjainak megjelenésére a filmen.

---

<sup>892</sup> Lásd még: Lotman, J.M.: Filmszemiotika és filmesztétika. Bp., 1977. 54. p.

<sup>893</sup> Azért használom az Oroszország és nem a Szovjetunió elnevezést, hogy nyomatékosítsam a két rendszer közötti kulturális különbséget.

Értekezésünk első részében – kezdeti célkitűzéseink megfogalmazását követően – áttekintettük a művel foglalkozó szakirodalmi anyagot. Ezt követően a MOSZFILM archívumának dokumentumai alapján rekonstruáltuk a film keletkezéstörténetét, megvilágítva a nehéz sorsú alkotás vajúdásának „műhelytitkait”. A Tarkovszkij film történetének feldolgozását a források és a kutatás helyszínéül szolgáló moszkvai MOSZFILM archívum, valamint az ott található dokumentumok bemutatásával kezdtem el. A történelmi és filmtörténeti korkép felvázolása után az archívumban fennmaradt és jórészt eddig még nem publikált anyagainak tételes összehasonlító elemzésével állítottam össze a film keletkezéstörténetét (83. ábra).



**Dokumentum  
azonosító**

**Dátum, esemény**

1969/100/6-87	1961.07. – Koncsalovszkij levele Beljajevának a forgatókönyv halasztott leadásáról.
1969/100/6-94	1962.01.23. – <u>A Kezdetek és Utak forgatókönyv-ötletének első megvitatása az I. alkotóközösségben.</u>
1969/100/6-91	1963.02.02. – Koncsalovszkij szerződést ír alá a forgatókönyv ötletének teljes kidolgozására.
1969/100/6-89	1962.02.25. – Katyinov válasza a beadott librettóra.
1969/100/6-82	1962.12.29. – Alpatov felkérése egy szakvélemény megírására.
1969/100/6-81	1963.01.10. – Alpatov szakvéleménye a forgatókönyvről.
1969/100/6-64	1963.01.18. – Az I. Alkotóközösség kiadja az első szakvéleményt a forgatókönyvről.
1969/100/6-77	1963.01.18. – Koncsalovszkij megkapja a tiszteletdíj második részletét a forgatókönyv megírásáért.
1970/100/6-143	1963.04.25. – Tarkovszkij áthelyezését kéri a VI. Alkotóközösségbe.
1969/100/6-48	1963 tavasza – A VI. Alkotóközösség szakvéleménye az átvett anyagról.
1969/100/6-9	1963.10.10. – Pasuto szakvéleménye a forgatókönyvről.
1969/100/6-43	1963. októbere – A VI. Alkotóközösség kérvényezi a film felvételét a MOSZFILM 1965-ös gyártási tervébe.
1969/100/6-24	1963.11.26. – Szurin levele Romanovnak a film gyártási tervbe való felvételéről.
1969/100/6-37	1963.12.23. – A VI. Alkotóközösség ülése ismételt véleményezés céljából.
Фомин 1993 : 10	1964.04.10. – A Forgatókönyvíró- és Szerkesztő Kollégium ülése, amelyen elmarasztalják a filmet annak vallásos tartalma miatt.
1969/100/6-5	1964.04.24. – A filmet felveszik a MOSZFILM 1965-ös gyártási tervébe.
1970/100/6-130	1964.04.24. – Elkészítik Tarkovszkij jellemzését.
1970/100/6-129	1964.04.28. – A MOSZFILM igazgatósága meghatározza a gyártás időkeretét, Ogorodnyikovát kinevezik gyártásvezetőnek.
1970/100/6-125	1964. május – Danyiljanc engedélyezteteti a színes kópiák alkalmazását.
1970/100/6-118	1964.05.01. – A MOSZFILM elrendeli a film legvártását.
1969/100/6-3	1964. július – Tarkovszkijt társszerzővé minősítik a forgatókönyv megírása érdekében.
1970/100/6-95	1964.09.26. – A Forgatókönyvíró- és Szerkesztő Kollégium ismételt szakvéleménye az alkotásról.
1970/100/6-101	1965.03.09. – A VI. Alkotóközösségben Tarkovszkij sikerrel mutatja be a film látványterveit és a próbafelvételeket.
1970/100/6-20	1965.08.17. – Vinukorov feljegyzése az 5000 méteres terjedelem betartásáról.
1973/100/6-40	1965.09.09. – Tyemnyikova levele a forgatás közben tapasztalt állapotokról.
	1965.09.30. – A <i>Krokogvil</i> című satirikus hetilap 1965/27. számában megjelenik Nyikolszkij írása a vlagyimiri forgatásról.
1972/100/6-47	1965 ősze – Tarkovszkij válasza Nyikolszkij cikkére.
1970/100/6-9	1966.01.05. – A VI. Alkotóközösség ülése a folyamatban lévő munkálatokról és a terjedelem megnövekedésének okairól.
1970/100/6-15	1966. január – Tarkovszkij levele a rövidítésekről.
1970/100/6-17	1966.01.18. – A VI. Alkotóközösség ismételt ülése a terjedelem kapcsán.
1971/100/6-21	1966.01.24. – Tarkovszkij levele Rekemcsuknak.
1970/100/6-5	1966.03.12. – A Filmügyi Bizottság fenyegető levele a MOSZFILM-nek.
1973/100/6-50	1966.06.09. – Lazarev pozitív kicsengésű tartalmi ismertetője a filmről.
1970/100/6-78	1966.07.04. – A film átterjesztése <i>Kezdetek és utak</i> -ról <i>Andrej passió-ra</i> .
	1966.06.25. – Baszkakov aláírja a film feltételes elfogadását.
Фомин 1993 : 29	- Tarkovszkij levele Szurkovnak a rövidítésekről.
1973/100/6-68	1966.09.09. – Tarkovszkij szabadságolása, rossz egészségi állapotára való tekintettel.
1973/100/6-19	1966.10.26. – Lazarev szakvéleménye a rövidítésekről.
1973/100/6-8	1966. novembere – Tarkovszkij levele Szurinnak a rövidítésekről.
1973/100/6-12	1966.12.27. – Tarkovszkij első levele Romanovnak
	1967.01.12. – A filmet bemutatják a Filmügyi Bizottságon.
1973/100/6-2	1967.02.07. – Tarkovszkij második levele Romanovnak a rövidítésekről.
1945/99/6	1967.05.31. – A VI. Alkotóközösség ülése a kialakult helyzetről. Tarkovszkij távollmaradásával.
1972/100/6-16	1969.01.27. – Tarkovszkij nekilát a film átvágásának.
1972/100/6-20	1969.03.09. – Ogorodnyikova értesíti a gyártási osztályt a munkálatok befejezéséről.
	1969. áprilisa – A Szovjetunió eladja a film francia terjesztési jogát a DIS-nek.
	1969 – Az <i>Andrej Rubljov</i> a Cannes-i Filmfesztiválon – versenyen kívül – megkapja a FIPRESCI díját.
	1971.04.24. – Az <i>Andrej Rubljov</i> -ot bemutatják a Szovjetunióban.

**83. ábra Az Andrej Rubljov  
keletkezéstörténete**

A kutatás eredményeit összefoglalva arra a megállapításra jutunk, hogy Tarkovszkij filmjének két változata készült el. Az első – a hosszabb – az *Andrej passió*, a második – a rövidebb –, az *Andrej Rubljov*. Ennek kapcsán jogosan merül fel a kérdés: miért szűrt ennyire szemet a Központi Bizottságnak a *Rubljov*? Mi az oka annak, hogy belülről kezdték támadni az alkotást? Ez a kérdés pedig elvezet minket a legnagyobb talányig: miért kellett évekre elhúzódnia a film gyártási munkálatainak, hivatalos elfogadásának, és miért tiltották be elkészülte után évekre a Szovjetunióban?

A válasz rendkívül összetett. Véleményem szerint Tarkovszkij rendkívüli tehetségével rosszkor volt – rossz helyen. A film alapötletének elfogadtatásakor még meg tudta lovagolni az enyhülés szelét, filmtervét bele tudta illeszteni a „nagy” oroszok sorsát bemutató alkotások közé. Idővel azonban a hrucsovi vallásellenes politika a „kisember”, az önmagát népe segítségével meghaladó kommunista hős ideálját helyezte előtérbe. A korszakra egyébként oly annyira jellemző versengés a Nyugattal és a kapitalizmus gazdasági utolérése ideológiailag is megkívánta az alkotóktól a harc mindennemű intellektuális támogatását. Nyikita Hruscsov azon kevés beszédében, amikor a kultúrát érintette így határozta meg az alkotók feladatait a 60-as évek első felében:

*„...Az ideológia terén erősíteni kell a párt eszmei-nevelő munkáját, ki kell munkálni a dolgozók kommunista osztálytudatát, elsősorban a felnövekvő nemzedék vonatkozásában, akiket a kommunista munkaszeretet, a szovjet patriotizmus és internacionalizmus tudatában kell nevelni, ki kell irtani a kapitalizmus csökevényeit az emberek tudatából, és harcolni kell a burzsoá ideológiával.”<sup>894</sup>*

*„...Az irodalommal, színházzal, filmművészettel, zenével, szobrászattal és festéssel foglalkozó művészeknek pedig fel kell emelni alkotásaik eszmei-művészi színvonalát, az állam és a párt aktív segítőivé kell válniuk a dolgozók kommunista nevelésében, a kommunista morál elveit érintő propagandában, a soknemzetiségű szocialista kultúra megteremtésében, és a jó ízlés kimunkálásában.”<sup>895</sup>*

A film – bár nehézségek árán –, ezen új politikai környezet kliséi közé is befért, előtérbe helyezve Boriszka, a tehetséges harangöntő népművész alakját. A végtelen vita-ülések alatt azonban nem csak a forgatókönyv aktuális változatai, de a pártvezér feje felett is eljárt az idő: 1964. október 13. éjszakáján a Központi Bizottság megfosztotta Hruscsovot minden rangjától és L.I. Brezsnyevet nevezte ki első titkárnak. A brezsnyevi éra pedig keményen meghúzta az olvadás szabadjára engedett gyeplőjét. Az új irányvonalban világossá vált, hogy egy ilyen „öntörvényű” filmművész példájára a többi filmes alkotó is kedvezőtlen irányba hajolhat el a fényes jövő felé vezető előre

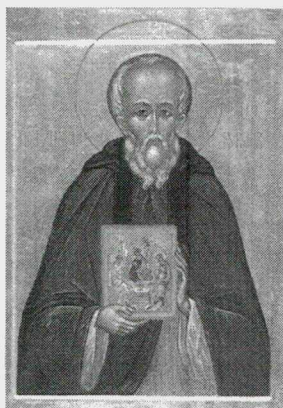
<sup>894</sup> Хрущев, Н.С.: О контрольных цифрах. Москва, 1959. 16. p.

<sup>895</sup> u.o. 68. p.

kijelölt kötelező úton. Ez adta meg a kegyelemdőfést a filmnek: betiltották. Legalábbis belföldön.

A sors különös fintora ugyanis, hogy a Központi Bizottság pontosan tisztában volt a film művészi, és nem utolsó sorban kereskedelmi értékével, ezért forgalmazták a Szovjetunió határain kívül. Tekintettel az *Iván gyermekkorá*-nak jelentős külföldi sikereire, a hivatalos szervek méltán számíthattak arra, hogy a rendező új filmje nem csupán erkölcsi sikert arat majd a kapitalista nyugaton, hanem jelentős pénzügyi nyereséget és valutabevételt is produkál.<sup>896</sup>

Pártpolitikailag a Filmügyi Bizottság törekvése világos volt. Egy olyan „modern” alkotást kívántak viszontlátni, ami a nagy orosz egyházi művészt mutatja be a lehető legvallásellenesebb nézőpontból: a pravoszláv egyház által időközben szentté avatott<sup>897</sup> Andrej Rubljovra (84. ábra), mint antiklerikális és „realista” alkotóra szerettek volna tekinteni.



84. ábra Szent Andrej Rubljov ikonja

Rubljov alakját csak másodlagos szerepben kellett bemutatni, figurája a népnek tett szolgálatban kellett, hogy kiteljesedjen. A mű középpontjában – a párt értelmezése szerint – az egységes és harcolni kész, tehetséges és mindent megoldani képes orosz nép állt. A nép, amely alkotó lendületével és humanizmusával fellázadt a tatár iga ellen, lerázta a rabságot, és dicső példát mutatott az utókornak. Ez volt az oka annak, hogy a népet nem lehetett negatív helyzetekben és erőszakos jelenetekben bemutatni. A Feofán által említett „sötétség” is csak az eljövendő XX. század fényes felvirágzását volt hivatott előre jelezni. Minden, ami az egyházi kultúrával kapcsolatos, ellenséges és

<sup>896</sup> Lásd még: „Nagyon szeretnék rendezni! Micsoda ország ez, amelyik még rajtam sem akar keresni?” In. Tarkovszkij 2002 : 57

<sup>897</sup> Троицкий сборник. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2002. 112-146. p.

elvetendő volt. A középkor kulturális emlékei kizárólag, mint az orosz nemzeti (népi) művészet első briliáns megnyilvánulásai voltak fontosak. A filmben szimbólumokat akartak látni. A nép (lázas, cselekvőképesség), az ifjúság (Boriszka), az ikonok (összefogás a harcban).

Tarkovszkij ezzel szemben egy egészen más filmet szeretett volna készíteni. Számára költőiséget, művészi világlátást jelentett a film. A középkori kultúra elemeiből csak azokat vette át, ami a művész-világ oppozíció szempontjából fontos volt a számára. A filmben nem törekedett a valós történelmi tényeken alapuló, pontos korrajzra. Az általa bemutatott középkor egy XX. századi filmrendező történelmi alapokon nyugvó víziója a letűnt korról. Ez nem azt jelenti, hogy a film nélkülöz minden valós alapot, inkább azt, hogy a látottak erősen kisarkítottak. A művész-világ szembenállásának kifejezése a középkori valóság bizonyos értelmű eltúlozását igényelte. Ez az oka annak, hogy a szerzetesek nem a középkori szerzetesi reguláknak megfelelően viselkednek, és sok jelenet modern hangvétellel készült. Ehhez természetesen az is hozzátartozott, hogy a Filmügyi Bizottság nem engedte, hogy vallásos jellegű – egyházi kultúrán alapuló – képsorok kerüljenek a filmbe.

A disszertáció utolsó lépéseként elemzésre került a kész film, és az alapjául szolgáló – magyar nyelven is megjelent – forgatókönyv. Ennek során kitértem a két mű eltérésének okaira, összevetésük lehetséges pontjaira. Tekintettel arra, hogy az *Andrej Rubljov* szoros kulturális kapcsolatban áll a XV. századi orosz mindennapokkal, kiemelt figyelmet fordítottam az esetleges kapcsolódási pontok részletes vizsgálatára. Ezek közül a következőket említhetjük meg:

Az elemzés bevezetőjében először Andrej Rubljov életrajzával ismerkedtünk meg. A mester biográfiájának összeállításakor szembe kellett nézni azzal a nehézséggel, hogy az életrajzi források száma rendkívül kevés és a Rubljovval kapcsolatban fennmaradt említések is sok esetben ellentmondanak egymással. Ennek ellenére törekedtem arra, hogy az életrajz egy viszonylag hű képet adjon a művész életútjáról, amit a helyszínen általam készített fényképek segítenek végigkísérni.

A kor keserűdes nevetetőjének – a csepürágó alakjának – vizsgálatára az első epizód kapcsán tértem ki. Ennek során tudatosítottuk azt a tényt, hogy a nevetetők nem csupán a középkor bolondjai voltak, hanem sajátosan értelmezett „filozófusai” is, akik a gúny eszközével éltek a berögzült társadalmi viselkedésminták elleni véleménynyilvánításukban.

A *Feofán 1401* epizód kapcsán megismerkedtünk a XV. századi kolostori élet mindennapjaival egyházi szláv nyelven fennmaradt kolostori regulák összehasonlító elemzésének segítségével. Ezzel a módszerrel képet kaptunk a XV. századi atyák életéről annak érdekében, hogy helyesen tudjuk megítélni a filmben látható – a kolostori életet bemutató – jeleneteket.

Az ünnepek rendkívül fontosak a filmben. Az első ilyen eseményre az *Ünnep 1408* epizódban, a pogányok Szent Iván éjjelén kerül sor. Ezen a ponton hiteles etnográfiai feljegyzések alapján megvizsgáltuk a XV. századi népi kultúrában fellelhető pogány ünnepi rituálét és népszokásokat. E munka eredményeként kiderült, hogy a Tarkovszkij filmben bemutatott pogány ünnep képei meglehetősen hitelességgel ábrázolják egy XV. századi napéjegyzélség feltételezett történetét.

Az *Utolsó ítélet 1408* epizód kapcsán két fontos kitérőt tettünk. Ezek közül az egyik a freskófestészet technikai kérdéseivel foglalkozott, a másik az orosz földön oly ismert jurogyivijek – szent örültek kérdéséről járta körül. A freskófestés technikájának vizsgálatát az a meglepő felfedezés igazolta, hogy a filmben valójában nem egy freskó, hanem egy száraz vakolatra alapozott szekkó megfestésének előkészületeit látjuk. Ez a tény pedig, eddig elkerülte a filmmel foglalkozó szakemberek figyelmét. Az elemzést a jurogyivijek vizsgálatával folytattuk. Feltártuk annak gyökereit, megnyilvánulási formáit és továbbélését az orosz kultúrában – konkrétan az *Andrej Rubljov*-ban látható gyengeelméjű lány alakjában, aki a Pancsenko által javasolt klasszifikáció alapján a *természet adta* szent örültek csoportjába tartozik. Ezen a ponton Rubljov filmbeli alakjának értelmezése kapcsán felmerült a kérdés, hogy az alkotásban látható alak jurogyivijnek nevezhető-e?

Az irodalmi forrásokban nem találunk utalást arra, hogy az ikonfestőt kortársai vagy az utókor jurogyivijnek tartotta volna. Véleményem szerint a főhős alakjában nem találunk az *önként vállalt* jurogyivijekre közvetlenül jellemző viselkedésmintákat. Nem mézítelen, nem cselekszik látszólag örült módon, nem akarja a körülötte lévő világ szidalmazásával felnyitni az emberek szemét a társadalmi igazságtalanságokra. Ezért úgy gondolom, Rubljov alakja csak nagyon távolról rokonítható a jurogyivijek passzív irányzatának képviselőivel, akik a hallgatás útját és önmaguk tökéletesítését választották. A hallgatás, mint tevékenység a jurogyivijekre egyébként sem jellemző<sup>898</sup> tulajdonság. Úgy értékelem, hogy a *Hallgatás* epizódban megformált figura inkább a

---

<sup>898</sup> Лихачев и Панченко 1976 : 122

hészülkhaszta tanok némán szemlélődő követőivel<sup>899</sup> mutat rokonságot, mivel e tanok gyakorlati megvalósításának az alapja a szemlélődés és a hallgatás volt. Céljuk, hogy a teremtet világ szépségének megismerésén keresztül lássák meg az istenit és így készüljenek fel a „tökéletes” megszólalásra. Az orosz középkori irodalomban ezen alapszik a dolgokat tökéletesen megnevezni vágyó, gyakran azonos töről fakadó szavakkal játszó és azokat egységessé szövő szófűzés művészete is.<sup>900</sup> Ennek legékesebb példáit Bölcs Epifánusz<sup>901</sup> találjuk

A Vlagyimirt 1408-ban feldúló tatár ostrom képsoraival a hasonló című epizód kapcsán foglalkoztunk. Röviden áttekintettük a fennmaradt irodalmi források alapján az ostrom eseményeit, kiváltó okait és következményeit. A történelmi hitelesség oldaláról nézve itt tapasztaltuk az egyik legnagyobb eltérést a film és a rekonstruált történelmi események között: a várost feldúló tatárokat segítő fejedelem nem a filmen bemutatott Jurij zvenyigorodi herceg, hanem Szemjon Karamisev bojár volt. Ezen kívül a történelmi dokumentumokban semmilyen utalást nem találtunk arra vonatkozóan, hogy Andrej Rubljov Vlagyimirban lett volna az ostrom idején.

A film utolsó epizódja a *Harang 1423* lehetőséget nyújtott arra, hogy vizsgálatunk tárgyává tegyük az ikonfestészet és a filmművészet lehetséges kapcsolatrendszerét. E feltételezett egymásrahatás vizsgálata olyan újszerű problémafelvetésnek bizonyult, hogy a témában nem találtam speciálisan kapcsolódó szakmai anyagot. Az eredmények azonban meggyőztek arról, hogy a problémafelvetés nem volt hiábavaló: a vizsgálat során kiderült, hogy a két művészeti ág – bár „filozófiai” megalapozottságában távol áll egymástól – rokonítható egymással mind kifejezésmódjában, mind pedig szellemiségét illetően. Mindkét művészeti ág azonos filmi kifejezésformákkal – plánok, beállítások, az időtényező szubjektívizálása, a „körben” gondolkodás – operál. Ezt követően mutattunk rá arra, hogy a világ „ikonikus szemlélete” nem csak a letűnt korok sajátja, hanem Tarkovszkij több filmjében is tettenérhető.



<sup>899</sup> Nyil Szorszkij és követői.

<sup>900</sup> „плетение слов” = szófűzés

<sup>901</sup> Bölcs Epifánusz (? – 1420), író, szerzetes. Szergij Radonyezsszkij zsityijjét ő állította össze.



Végül fel kell tennünk az egyik legfontosabb kérdést Tarkovszkij filmjével kapcsolatban: miért csak a film végén kezd el újra festeni Andrej? Miért és miért pont akkor?

A kérdés megválaszolásához vegyük sorra az ikonfestéshez szükséges feltételeket. Az ikonfestőben egyesülnie kell a szakrális értelemben vett lelki tisztaságnak a művészi talentummal. Ha e kettő nincsen meg, nem festhet nagyszerű ikonokat. Csak egy lelkiekben megtisztult ember képes a nagyszerű művek megalkotására, Kirill azonban a filmben az irigység bűnébe esik. Lelkét megfertőzi a hírnév utáni vágy, Feofánnal csak akkor hajlandó együtt dolgozni, ha a mester maga kéri el őt az apáttól meghajolva az ő művészi nagysága előtt. Függetlenül attól, hogy nem olyan tehetséges, mint Andrej - ezt a film végén ki is mondja – végül a lelkét megfertőző bűn az, ami megakadályozza az alkotásban.

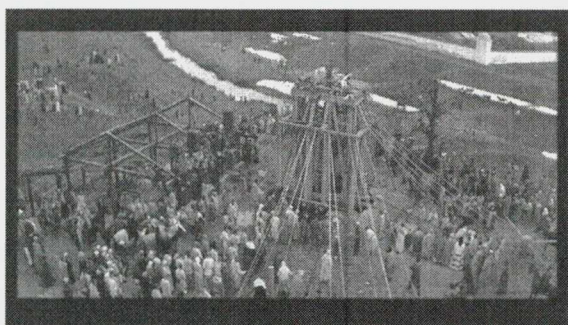
Rubljov esetében más a helyzet. Amikor az Uszpenszkij-székesegyház kifestése után, az Utolsó ítélet megnyilatkozik számára a maga új ünnepi értelmében, a filmen emberölést követ el. Elveszti hitét, lelki szemei elvakulnak, így alkalmatlanná válik arra, hogy közvetítő legyen a két világ között. A hallgatás, a hészükhaszta életvitel és lelki gyakorlat<sup>902</sup> folytatása után elérkezi az a pont az életében, amikor megpillantja a szent jelenlétét a profán világban. Boriszka isteni talentumának megnyilatkozása, a harang megszólalása az a pillanat, amikor ismét megtalálja belső békéjét. Lelki szeméről lehull a bűnös sár, Andrej megtisztul, miként a teremtet világ is megtisztul az aláhulló eső nyomán. A benne szunnyadó művész felszabadul, megnyílik a szent előtt, és képessé válik a munka folytatására. Ezt követően festi legnagyszerűbb ikonjait, amiket a film záró képsoraiban látunk.

Andrej „megszólalásának” a filmen, van egy másik – metafizikus – értelmezése is: az Uszpenszkij-székesegyház kifejtése után, műveit a várost feldúló mongolok elpusztítják. A művész alkotói krízisbe jut. Az emberek, akiknek alkotott, elfordulnak tőle. Disszonancia lesz úrrá a világon, a művész számára elvész a szépség. A széthulló elemek csak Boriszka harangjának megkondulása nyomán válnak ismét egységes egészszé. A szilánkjeiből összeálló egységben már értelmezhető az alkotás folyamata. Az „egész” alkalmas a művészi mondanivaló olyan befogadására, arra, amire a „rész” képtelen.

---

<sup>902</sup> Nyil Szorszkij és követői ezt az utat tekintették elsődlegesnek a lelki megtisztuláshoz. Mint arról korábban szóltunk, az elvonuláson alapuló szerzetesi életmód követői a teremtet világban meglévő isteni eredet megismerésére törekedtek.

Andrej Tarkovszkij filmjében a harang és a harangöntés<sup>903</sup> az a szakrális kapocs, ami összeköti a kettészakadt világot (85. ábra). A filmben a harangöntés helyszíne egy magaslat, ami hídként összeköti az eget és a földet. A rendező ezzel erősíti a két világ összekötésére szolgáló motívumok sorát: a film elején egy muzsik repülése kíséri meg a kapcsolat létrehozását, a végén a földi magaslaton megszülető harang<sup>904</sup> – ami a középkori orosz kultúrában már önmagában is az örökkévalóság kifejeződése – teremti meg a kapcsolatot, válik közvetítő híddá a két szféra között.



85. ábra Harangöntés – A.Tarkovszkij : *Andrej Rubljov*

Kezdeti célkitűzésünknek, miszerint a XV. századi kultúra XX. századi továbbélését kutatjuk az *Andrej Rubljov*-ban, eleget tettünk. A bevezetőben feltett kérdéseinkre a következő válaszokat adhatjuk az anyag feldolgozását követően:

1. A XV. századi orosz kultúra elemei közül több - az ikonfestésen alapuló „ikonikus látásmód”, a kor irodalmi hagyatékának ismerete, az alkalmazott képzőművészeti eljárások – tovább él a filmművészetben.
2. Egyértelmű igennel felelhetünk arra a kérdésünkre, ami a XV. és a XX. század kultúrája közötti kontinuitást firtatta. Az 1917-es forradalom eredményeként létrejött szovjet állam és állami apparátus – minden igyekezte ellenére - sem tudta nyomtalanul kitörölni az egyházi alapokon

<sup>903</sup> „A Rusz területén már maga a harangöntés folyamata is az áramló idő fogalmával fonódott egybe: a harang először egy földbe ástott gödörben öltött alakot, majd a föld fölé emelkedve a templom felett foglalta el helyét.” In. Третьяков 2001 : 90.

<sup>904</sup> A XV.-XVI. századi orosz földön a harangokat bronzból öntötték. A harang anyagát alkotó fémek aránya 80% réz és 20% ón volt. Ezeket a fémeket a XV. században még külföldről hozták be a Rusz területére, ezért azok – és így közvetve a belőlük öntött harangok - ára rendkívül magas volt. Egy harang elkészítéséhez szükséges alapanyagot csak igen tehetős emberek tudták megfizetni. Lásd még: Бондаренко, А.Ф.: Московские колокола XVII. век. Москва, 1998. 18-55. p.

nyugvó középkori kultúra nyomait. Annak elemei közvetlenül – egyházi templomépületek, ikonok, egyházi témájú freskók –, illetve közvetve – pravoszláv gondolkodás és művészi látásmód – tovább élnek az orosz kultúrában.

3. Andrej Tarkovszkij nem életrajzi filmet szeretett volna készíteni Rubljovról. Kezdeti elképzelése az ikonfestő szerzetes alakjáról azonban jelentősen átalakult a párt akaratának megfelelően. Tarkovszkij a művész-sors problematikáját vizsgálva, egy „vallásosabb” és „előtérben maradó” főhőst szeretett volna. Ez a kezdeti elképzelése azonban – kényszerű okok miatt – alakult át: Rubljov „világias” és „háttérbe húzódó” lett – a film utolsó epizódjában valósággal „mellékszereplővé” degradálódik Boriszka oldalán.
4. A 60-as években a Szovjetunió Kommunista Pártja – az „enyhülés” ellenére is – jelentősen beszólt a készülő filmek sorsába mind tematikai, mind anyagi értelemben. Ennek a folyamatnak az eredményeként Rubljov-barát alakja elvilágiasodott és a „népnek tett” szolgálatban teljesedett ki. A film – bár sok esetben nem kerülhette el a kolostori környezetet – világi módon mutatja be az ikonfestő Szent Andrej Rubljovot, akinek sem öltözete, sem viselkedése, sem beszédmódja nem kötődik szervesen a pravoszláv egyházhoz.
5. A fent említett eredményekre a MOSZFILM Filmstúdió archívumában őrzött eddig nagy részben nem publikált több ezer oldalas anyag áttanulmányozása alapján jutottam. A dokumentumok alapján rekonstruálhatóvá vált a film keletkezéstörténete.

Tudom, hogy a magyarországi Tarkovszkij-kutatást mindenképpen folytatni kell. A filmmel kapcsolatos dokumentumok száma a közeljövőben valószínűleg ismét gyarapodni fog, mivel hamarosan hozzáférhetővé és kutathatóvá válnak a VGIK archívumában őrzött – eddig teljességükben feltáratlan – *Rubljov* dokumentumok is.



## Irodalomjegyzék

- Алпатов, М.: Андрей Рублев. Москва, 1971.
- Алпатов, М.: Андрей Рублев и его эпоха. Москва, 1971.
- Алпатов, М.: Феофан Грек. Москва, 1979.
- Анинский, Л.: Апокалипсис по «Андрею». in. Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002. 137-161. р.
- Анинский, Л.: Попытка очищения? Искусство кино 1989/1. 24-33. р.
- Анинский, Л.: Шестидесятники и мы. Москва, 1991. 190-201. р.
- Аничков, Е.В.: Язычество и Древняя Русь. Москва, 2003.
- Антонова, В.И.: Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. Москва, 1966.
- Арнаутова, Ю.Е.: Колдуны и святые. Санкт-Петербург, 2004.
- Артемьев, Э.: Он был и всегда остается творцом. Музыкальная жизнь 1988/17. 12-13.р.
- Афанасьев, А.Н.: Поэтические воззрения славян на природу. Москва, 1995.
- Баранкова, Г.С.: Древнерусская космология. Санкт-Петербург, 2004.
- Баскаков, В.: В спорах о главном. in. Киноискусство нового времени. Москва, 1981. 49-60. р.
- Белявский, О.: На съемках фильма «Андрей Рублев». Сов. фильм 1966/5. 18-19. р.
- Беляев, С.А.: Основы искусства святости. Нижний Новгород, 2001.
- Беляев, С.А.: Словарь исторический о святых. Москва, 1990.
- Бердяев, Н.А.: Новое религиозное сознание и общественность. Москва, 1999.
- Бердяев, Н.А.: Смысл истории \* Новое Средневековье. Москва, 2002.
- Бердяев, Н.А.: Философия свободы \* Смысл творчества. Москва, 1989.
- Бобков, К.В. и Шевцов, Е.В.: Символ и духовный опыт православия. Москва, 1996.
- Богацкая, Т.: Свеча Андрея Тарковского. Кино. Ташкент, 1987/7. 6. р.
- Божович, В.: Образ человека в фильмах Андрея Тарковского. Человек 1990/2. 67-73.р.
- Болдырев, Н.: Жертвоприношение Андрея Тарковского. Москва, 2004.
- Большакова, Н.: О духовности. Кино. Рига, 1989/7. 14-16. р.
- Бондаренко, А.Ф.: Московские колокола XVII. век. Москва, 1998.
- Брехова, Н.: Андрей Рублев. Москва, 2001.

- Брюсова, В.Г.: Андрей Рублев. Москва, 1995.
- Брюсова, В.Г.: Фрески Ярославля. Москва, 1969.
- Булгаков, С.Н.: Православие. Москва, 2003.
- Булгаков, С.Н.: Христианский социализм. Новосибирск, 1991.
- Бунге, Г.: Икона Пресвятой Троицы Андрея Рублева. Рига, 2003.
- Буслаев, Ф.И.: Древнерусская литература и православное искусство. Санкт-Петербург, 2001.
- Бычков, В.В.: Русская средневековая эстетика XI-XVII века. Москва, 1995.
- Вагнер, Г.К.: Византия и Русь. Москва, 1989.
- Вздронов, Г.И.: Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. Москва, 1976.
- Винокурова, Т.: Хождение по мукам «Андрея Рублева». Искусство кино 1989/10. 63-76. р.
- Владимов, Г.: Письмо Андрея Тарковского. Искусство кино 1991/1. 103-106. р.
- Власова, М.: Русские суеверия. Санкт-Петербург, 2001.
- Водовозов, Н.В.: История древней русской литературы. Москва, 1972.
- Волкова, П. Д.: Андрей Тарковский. Москва, 2002.
- Герасимов, С.: «Андрей Рублев» - первое впечатление. Москва, 1972.
- Глазунов, И.: История народа – источник вдохновения. Сов. экран 1984/22. 18-19. р.
- Голейзовский, Н. и Ямщиков, С.: Новые открытия московских реставраторов. Москва, 1970.
- Горбунов, В.В.: Развитие В.И.Лениным марксистской теории культуры. Москва, 1980.
- Горев, И.: Книги об Андрее Тарковском в ФРГ. Искусство кино 1988/4. 136. р.
- Горский, А.А.: Москва и орда. Москва, 2001.
- Греков, А.П.: Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве. Москва, 1987.
- Гречуха, Ж.: Страсти по Андрею. Студенческий меридиан 1989/1. 38-40. р.
- Гринько, Н.: Он не прощал фальши. in. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 65.-70. р.
- Гринько, Н.: Талисман Андрея Тарковского. Современный экран 1990/2. 22-23. р.
- Громов, Е.: Духовность экрана. Москва, 1976. 153-162. р.
- Громов, Е.: Молодежь и кино. Бюро пропаганды сов. киноискусства. Москва, 1981. 9. р.

- Гуревич, А.Я.: Средневековый мир. Москва, 1990.
- Гусева, Л.Н. и Короткая, Л.Л.: Древняя русская литература в исследованиях. Москва, 1979.
- Данилевский, И.Н.: Русские земли глазами современников и потомков (XII-XIV вв.). Москва, 2001.
- Дейниченко, П.Г.: Россия. Москва, 2002.
- Демин, В.: Андрей Тарковский. Сов. фильм 1983/3. 18-26. р.
- Демин, В.: Горькое детство нации. Спутник кинозрителя 1988/6. 14-15. р.
- Демина, Н.А.: Андрей Рублев и художники его круга. Москва, 1972.
- Денисов, Л.И.: Требования к православной иконе. in. Соколова, Л.И.: О церковной живописи. Санкт-Петербург, 1998. 8. р.
- Дворниченко, О.: Гармония фильма. Москва, 1982.
- Дмитриева, Н.А.: Краткая история искусств. Москва, 1988.
- Долинский, М.: Век 15 – век 20. Сов. экран 1966/3. 10-11. р.
- Евлампиев, И.: Художественная философия Андрея Тарковского. Санкт-Петербург, 2001.
- Еремина, Т.С.: Мир русских икон и монастырей. Москва, 1998.
- Ермаш, Ф.: Он был художник. in. Советская культура, 1989/9.
- Забылин, М.: Русский народ. Москва, 1992.
- Зак, М.: Режиссура как искусство. Искусство кино 1982/9. 81-97. р.
- Зак, М.: Андрей Тарковский. Творческий портрет. Москва, 1988. 48. р.
- Замалеев, А.Ф.: Восточнославянские мыслители. Санкт-Петербург, 1998.
- Замалеев, А.Ф.: Лепты Исследования по русской философии. Санкт-Петербург, 1996.
- Зезина, М.: Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели». in. Секиринский, С.С.: История страны история кино. Москва, 2004. 389-412. р.
- Зезина, М.Р. и Кошман, Л.В. и Шульгин, В.С.: История русской культуры. Москва, 1990.
- Зиборов, В.К.: Русское летописание XI-XVIII веков. Санкт-Петербург, 2002.
- Знаменский, П.В.: История Русской Церкви. Москва, 2002.
- Золотусский, И.: Возвращение – о творчестве Андрея Тарковского. Сов. культура 1987.IV. 04.
- Зоркая, Н.: Заметки к портрету Андрея Тарковского. Москва, 1977. 143-165. р.
- Зоркая, Н.: Мартиролог Андрея Тарковского. Огонек 1989/15. 14-16. р.

- Зоркий, А.: Притяжение земли. Советский экран 1982/7. 14-15. р.
- Иванов, С.А.: Византийское юродство. Москва, 1994.
- Иглои, Э.: История древней русской литературы. Вр., 1989.
- Исмаилова, Н.: Возвращение Тарковского. Известия 1990.I.O8.
- Карамзин, Н.М.: История государства Российского. Москва, 2004.
- Каргер, М.К.: Новгород. Ленинград, 1975.
- Клейн, Л.С.: Воскрешение Перуна. Санкт-Петербург, 2004.
- Ключевский, В.О.: Сочинения в девяти томах. VIII. Москва, 1990.
- Ковалевский, И.: Подвиг юродства. Москва, 2000.
- Ковалевский, И.: Христа ради юродивие. Canada, 1984.
- Кончаловский, А.: Парабола замысла. Москва, 1977. 232. р.
- Костомаров, Н.И. и Забелин, И.Е.: О жизни, быте и нравах русского народа. Москва, 1996.
- Косточкин, В.В.: Крепостное зодчество Древней Руси. Москва, 1969.
- Котенко, С.: Недоумение. Молодая гвардия 1977/3. 317-320. р.
- Кравцов, Н.И. и Лазутин, С.Г.: Русское устное народное творчество. Москва, 1983.
- Кузнецов, А.: Юродство и столпничество. Москва, 2000.
- Кулешов, В.И.: История русской литературы. Москва, 1989.
- Кусков, В.В.: История древнерусской литературы. Москва, 2002.
- Кусков, В.В.: Литература и культура Древней Руси. Москва, 1994.
- Лазарев, В.Н.: Андрей Рублев и его школа. Москва, 1965.
- Лазарев, В.Н.: Новгородская иконопись. Москва, 1969.
- Лазарев, Л.: На съемках и после съемок... Искусство кино 1989/10. 50-62. р.
- Лазарев, Л.: То, что запомнилось. Правда 1990. 48. р.
- Ледел, М.: Андрей Тарковский. ARS/11. Рига, 1988. 4. р.
- Лепехин, В. и Чапнин, С. и Бусалаев, П.: Язык Священного и Современный мир. Москва, 2004.
- Лепехин, В.: Значение и предназначение иконы. Москва, 2003.
- Лепехин, В.: Икона и иконочность. Санкт-Петербург, 2002.
- Лепехин, В.: Основные принципы корреляции между текстом и иконой. In honorem CAROLINI GADANII sexagesimi natalis dedicatur. Szombathely, 2003. 247-256. р.



- Лепяхин, В.: Икона и слово икона и текст икона и литература. VI. Medunarodni slavistički dani. VI: Nemzetközi Szlavisztikai Napok. Knjiga 3/2. Sambotel – Pečuh, 1998. 34-49. p.
- Липков, А.: „Страсти по Андрею”. Литературное обозрение 1988/9.
- Лихачев, Д.: Великое наследие. Москва, 1980.
- Лихачев, Д.С.: История русской литературы X-XVII веков. Москва, 1980.
- Лихачев, Д.С.: Избранные работы в трех томах. Ленинград, 1987.
- Лихачев, Д. и Панченко, А.: „Смеховой мир” древней Руси. Ленинград, 1976.
- Лихачев, Д.С.: Учиться понимать. Современный экран 1987/7. 19. p.
- Лойша, В.: Такое кино. Дружба народов 1989 /1. 214-232. p.
- Лопатин, П.: Москва. Москва, 1954.
- Лосский, В.Н.: Очерк мистического богослужения Восточной церкви. Москва, 1991.
- Лосский, Н.О.: Мир как осуществление красоты. Москва, 1998.
- Лоулесс, С.: Андрей Тарковский. Культура и жизнь 1990/9. 33. p.
- Лукин, Ю.А.: Искусство и идеологическая работа партии. Москва, 1976.
- Лурье, Я.: Перед началом съемок. Искусство кино 1964/11. 86-90. p.
- Лю, Яньпин: Символика Тарковского и даосизм. Киноведческие записки 1991/9. 154-165. p.
- Любимов, Л.: Искусство Древней Руси. Москва, 1974.
- Масленицын, С.И.: Переславль-Залесский. Ленинград, 1975.
- Масленицын, С.И.: Ярославская иконопись. Москва, 1973.
- Мачерет, А.: О поэтике киноискусства. Москва, 1981. 133-191. p.
- Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993.
- Михайлова, Т.: Где ты Левий Матвей? Искусство кино 1989/7. 7-9. p.
- Михалкович, В.: Андрей Тарковский. Киномеханик 1988/5. 24-25. p.
- Михалкович, В.: Андрей Тарковский. Москва, 1989.
- Молдавский, Д.М.: Русская народная сатира. Ленинград, 1967.
- Муравьев, А.В. и Сахаров, А.М.: Очерки истории русской культуры IX-XVII вв.. Москва, 1984.
- Навдаева, П.А.: Монастыри. Москва, 2002. 166. p.
- Назаров, Ю.: Мне дорог Тарковский-реалист. in. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 80-87. p.
- Найденова, Л.П.: Мир русского человека XVI-XVII вв..Москва, 2003.

- Нестерова, О.: «Вторая печать» Кино. Рига, 1988/10. 18-21. р.
- Нехорошев, Л.: „Андрей Рублев” : спасение души. in. Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002. 85-137. р.
- Орфани, Е.: В поисках духовности. Москва, 1980. 101-119. р.
- Осташенко, Е.Я.: Андрей Рублев. Москва, 2005.
- Павлова, М.И.: Советские художественные фильмы – Аннотированный каталог. Москва, 1985. 8. р.
- Панфилов, Г.: Памяти товарища. Искусство кино 1987/3. 113-115. р.
- Панченко, А.: О русской истории и культуре. Санкт-Петербург, 2000.
- Пашуто, В.Т.: Александр Невский и борьба русского народа за независимость в XIII. веке. Ленинград, 1951.
- Пашуто, В.Т.: Возрожденный Рублев. Искусство кино 1964/5. 159-160. р.
- Пиккио, Р.: Древнерусская литература. Москва, 2002.
- Пиккио, Р.: SLAVIA ORTHODOXA литература и язык. Москва, 2003.
- Платонов, О.А.: Терновый венец России. Москва, 2001.
- Плахов, А.: А.А. Тарковский – творческий портрет. Союзинформкино.
- Плугин В.А.: Мировоззрение Андрея Рублева. Москва, 1974.
- Плугин В.А.: Мастер святой Троицы. Москва, 2001.
- Полунина, К.С.: Золотое кольцо России. Москва, 1982.
- Полякова, С.В.: Византийские легенды. Москва, 1994.
- Померанцева, Э.В. и Минц, С.И.: Русское народное поэтическое творчество. Москва, 1963.
- Путилов, Б.Н.: Древняя Русь в лицах. Санкт-Петербург, 2000.
- Пуцкович, Ф.Ф.: Краткая Русская История. Санкт-Петербург, 1914.
- Ромм, М.: Избранные произведения. Т. 1. Москва, 1980. 576. р.
- Романов, Б.А.: Люди и нравы Древней Руси. Москва, 1966.
- Рождественский, Н.: Житие преподобного Сергия Радонежского. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2002.
- Ростоцкая, М.: Андрей Тарковский: Начало ... и пути. Москва, 1994.
- Рыбаков, Б.А.: Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. Москва, 1983.
- Рябцев Ю.С.: Хрестоматия по истории русской культуры. Москва, 1998.
- Салынский Д.: Канон Тарковского. Киноведческие записки 2002/56. 6-46. р.
- Салынский Д.: Режиссер и миф. Искусство кино 1988/12. 79-91. р.

- Сандлер, А.М.: Мир и фильмы Андрея Тарковского. Москва, 1991.
- Секиринский, С.С.: История страны история кино. Москва, 2004.
- Сергеев, В.: Рублев. Москва, 1981.
- Синицына, Н.В. [отв. ред.] : Монашество и монастыри в России XI-XX века. Москва, 2002.
- Смирнов, А.: Древний патерик. Москва, 1991.
- Смирнова, Э. и Ямщиков, С.: Древнерусская живопись. Ленинград, 1974.
- Смолич, И.К.: Русское монашество. Москва, 1999.
- Смольняков, М.: Андрей Тарковский как религиозный мыслитель. Искусство кино 1990/8. 60-62. р.
- Соколова, Л.И.: О церковной живописи. Санкт-Петербург, 1998.
- Сокуров, А.: Кино, музыка и судьба художника. Музыкальная жизнь 1989/12. 4-5. р.
- Соловьев, В.: Замысел, поэтика, фильм. Нева. 1972/10. 194-196. р.
- Соловьев, С.М.: История России 1054-1462. Москва, 2001.
- Солоницын, А.: Кино как волшебство. in. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 70-80. р.
- Сперанский, М.: История древней русской литературы. Санкт-Петербург, 2002.
- Стрижев, А.Н.: Православная икона. Канон и стиль. Москва, 1998.
- Стрижев, А.Н.: Богословие образа. Икона и иконописцы. Москва, 2002.
- Суздальцева, Т.В.: Древнерусские иноческие уставы. Москва, 2001.
- Суркова, О.: Книга сопоставлений. Москва, 1991.
- Сурикова, О.: Тарковский и Я. Москва, 2002.
- Сыров, С.Н.: Страницы истории, Москва, 1987.
- Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002.
- Тарковская, М.А.: Страсти по Андрею и Арсению. Огонек 2002/29. 15. р.
- Тарковская, М.А.: Осколки зеркала. Москва, 2006.
- Тарковский, А.А.: Андрей Рублев и XX. век. Сов. фильм 1965/8. 10-13. р.
- Тарковский, А.А.: Беседа о цвете. Киноведческие записки 1988/1. 147-153. р.
- Тарковский, А.А.: Горение. Экран 65. 1966. 154-157. р.
- Тарковский, А.А.: Горькое чувство потери. Искусство кино 1973/10. 158-159. р.
- Тарковский, А.А.: «Для меня кино – это способ достичь какой-то истины.» Экран 90. 1990. 60-68. р.

- Тарковский, А.А.: Единомышленник прежде всего. Советские художники театра и кино 75. 1977. 181-182. р.
- Тарковский, А.А.: „Жизнь рождается из дисгармонии...” Колунна 1990/7. 22-27. р.
- Тарковский, А.А.: Искать и добиваться. Советский экран 1962/17. 20. р.
- Тарковский, А.А.: Кино – занятие нравственное. Спутник кинофестиваля. 1987/5. 4. р.
- Тарковский, А.А.: «Красота – символ правды...» Экран 89. 1989. 74-77. р.
- Тарковский, А.А.: «Жизнь рождается из дисгармонии...» Колунна 1990/7. 23.р.
- Тарковский, А.А.: Запечатленное время. Искусство кино 1967/4. 69-79. р.
- Тарковский, А.А.: Зачем прошлое встречается с будущим? Искусство кино 1971/11. 96—101. р.
- Тарковский, А.А.: Искать и добиваться. Советский экран 1962/17. 9-20. р.
- Тарковский, А.А.: Искусство создается народом. Кино 1979/11. 20-22. р.
- Тарковский, А.А.: Красота – символ правды. Литературная газета 1987. IV.08.
- Тарковский, А.А.: Лекции по кинорежиссуре. Искусство кино 1990/7. 105-112. р.; 1990/8. 103-113. р.; 1990/9. 101-108. р.; 1990/10. 83-91. р.
- Тарковский, А.А.: Между двумя фильмами. Искусство кино 1962/11. 82-84. р.
- Тарковский, А.А.: «Мы делаем фильмы.» Кино 1981/10. 16-18. р.
- Тарковский, А.А.: О кинообразе. Искусство кино 1979/3. 80-93. р.
- Тарковский, А.А.: О техническом уровне советского кино. Искусство кино 1980/8. 38-40. р.
- Тарковский, А.А.: Перед новыми задачами. Искусство кино 1977/7. 116-118. р.
- Тарковский, А.А.: Режиссер и зритель. Проблема контакта. Молодой коммунист. 1974/6. 86-91. р.
- Тарковский, А.А.: Слово об Апокалипсисе. Искусство кино 1989/2. 95-110. р.
- Тарковский, А.А.: «СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ»: неопубликованный интервью с Тарковским. Литературное обозрение 1988/9. 74-80. р.
- Тарковский, А.А.: XX. век и художник. Искусство кино 1989/4. 88-106. р.
- Тарковский, А.А.: Я остался советским художником. Огонек 1987/21. 27. р.
- Тарковский, А.А. – Кознищев, Г.: «Я часто думаю о Вас...» Искусство кино 1987/6. 93-105. р.
- Тенейшвили, О.: Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев». in.
- Терещенко, А.: Быт русского народа. Москва, 1997.
- Токарев, Л.: Красота – символ правды. Литературная газета 1987/8.

- Третьяков, И.: Образ в искусстве. Оптиная Пустынь, 2001.
- Туровская, М.: 7<sup>1/2</sup> или фильмы Андрея Тарковского, Москва, 1991.
- Тюрин, Ю.: О героическом характере. Москва, 1979. 84-86. р.
- Тюрин, Ю.: Постыжение истории. Звезда 1977/9. 182-189. р.
- Успенский, Л.А.: Богословие иконы Православной церкви. Москва, 1997.
- Федотов, Г.: Святые Древней Руси. Москва, 1990.
- Филиппов С.: Теория и практика Андрея Тарковского. Киноведческие записки 2002/56. 41-75. р.
- Флоренский, П.: Вопросы религиозного самопознания. Москва, 2004.
- Флоренский, П.: Иконостас. Москва, 2003.
- Фомин, В.: Все неразрешимое – запрещено. Искусство кино 1989/5. 101-118. р.
- Фомин, В.: Кинематограф оттепели – документы, свидетельства. Москва, 1998. 146-148. р.
- Фомин, В. in Михайлов, В.П.: Запрещенные фильмы. Москва, 1993. 7-63. р.
- Фрейлих, С.: Возвращенное время. Сов. экран 1988/12. 18-19. р.
- Харламова, Т.И.: Искусство и идеологическая работа партии. Москва, 1976.
- Хабарова, Е.: Аспекты монтажной концепции Андрея Тарковского. Кино. Вильнюс, 1989/8. 18-19. р.
- Хрущев, Н.С.: О контрольных цифрах. Москва, 1959.
- Ципоркина, И.: «Утоли моя печали»: интеллигенция и кинематограф Андрея Тарковского. In. Секиринский, С.С.: История страны история кино. Москва, 2004. 431-459. р.
- Черный, В.Д.: Искусство средневековой Руси. Москва, 1997.
- Шемякин, А.: Превращение «русской идеи». Искусство кино 1989/6. 40-51. р.
- Шкаровский, М.В.: Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущеве. Москва, 2005.
- Щеголева, Е.: Православный храм. Москва, 2002.
- Юсов, В.: Слово о друге. in. Тарковская, М.А.: О Тарковском. Москва, 2002. 47-52. р.
- Юткевич, С.И.: Кино энциклопедический словарь. Москва, 1986.
- Ямпольский, М.: Как быть художником? Искусство кино 1990/3. 25-36. р.
- Янковский, О.: Памяти товарища. Искусство кино 1987/3. 115-117. р.
- Ярополов, Я.: Андрей Тарковский юбилейный сборник. Москва, 2002. 161-182. р.



Историческое описание московского Спасо-Андроников монастыря. Москва, 2003.  
Московский наблюдатель, Москва, 1838/3.  
Памятники литературы Древней Руси XI – XII век 1974.  
Софийская вторая летопись in. Полное Собрание Русских Летописей (П.С.Р.Л.), том 6.  
Полное Собрание Русских Летописей (П.С.Р.Л.), том 6., 11., 25.  
Троицкая летопись in. Полное Собрание Русских Летописей (П.С.Р.Л.), том 25.  
Троицкий патерик. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992.  
Троицкий сборник. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2002. 112-146. p.  
Хоругвь – сборник статей. Выпуск 5. Москва, 2000.



Bröker, G.: Ikonen. Berlin, 1967.  
Dalle Vache, A.: Cinema and painting: how art is in the film. Texas, 1977. 135-161. p.  
Dillon, S.: Derek Jarman and the lyric film: the mirror and the sea. Texas, 2004. 138. p.  
Faraday, G.: Revolt of the filmmakers: the struggle for artistic autonomy and the fall of the Soviet film industry. Pennsylvania, 2000. 91-94. p.  
Gangar, A.: Andrei Tarkovsky – a homage. Bombay, 1985.  
Gregor, U.: Andrej Rubljow Filmtext und Dokumete. Kinemathek 1969.VII.  
Likhachov, D.:Novgorod ikons 12th-17th century. Leningrad, 1980.  
Rzhevsky, N.: An anthology of Russian literature from earliest writings to modern fiction: introduction to a culture. NewYork, 2004. 41-43. p.  
Rzhevsky, N.: The Cambridge Companion to modern Russian culture. Cambridge, 2002. 325-327. p.  
Yamshchikov, S.: Pskov art treasures and architectural monuments 12th-17th centuries. Leningrad, 1978.



Ábel P.: Új Filmlexikon II. kötet. Lp., 1973. 377-378. p.  
Ábel P.: Andrej Rubljov. Néphadsereg 1973.III.23.  
Alpatov, M.V.: A művészet története II. Bp., 1965.  
Aradi N.: A szocialista képzőművészet jelképei. Bp., 1974.  
Ancsel É.: Hogyan kell harangot önteni? Élet és Irodalom 1973.IV.31.  
Bán R.: Andrej Rubljov. Nagyvilág 1973/7.  
Barna M.: Andrej Rubljov. Pesti Hírlap 1992.IV.02.  
Bazin, A.: Mi a film? Bp., 1995.

- Belting, H.: Kép és kultusz. Budapest, 2000.
- Benedek M.: Az ikonfestő. Észak-Magyarország 1973.III.10.
- Bernáth L.: Andrej Rubljov. Esti Hírlap 1973.III.08.
- Bernáth L.: Egy ikonfestő életrajza. Világ Ifjúság 1973/5.
- Bicskov, V.V.: A bizánci esztétika. Bp., 1988.
- Bicskov, J. és Gyeszjatnyikov, V.: Ősi orosz városok aranygyűrűje. Moszkva, 1984.
- Bíró Y.: A rendetlenség rendje. Bp., 1997.
- Bíró Y.: A hetedik művészet. Bp., 1998.
- Bíró Y.: Profán mitológia. Bp., 1999.
- Bordwell, D.: Elbeszélés a játékfilmben. Bp., 1996.
- Capdenac, M.: Himnusz a szabadsághoz. Les Lettres Francaises 1969.V.28.
- Chiarini L.: A film gyakorlata és elmélete. Bp., 1968.
- Csatavéri J.: A film poétája. Rádió és Televízió Újság 1996.VII.01.
- Csík I.: Andrej Rubljov. Ország Világ 1973.III.21.
- Dobai P.: Archaikus torzó (forgatókönyvek, tanulmányok). Bp., 1983.
- Dvornyikov, J.: Vázlatok Tarkovszkijról. Filmvilág. 1962.XI.01.
- Eco, U.: Az új középkor. Bp., 1992. 20-58. p.
- Eco, U.: Művészet és szépség a középkori esztétikában. Bp., 2002.
- Eliade, M.: A szent és a profán. Bp., 1996. 7. p.
- Farkas A.: Andrej Rubljov. Heves Megyei Népújság. 1973.VI.03.
- Farkas J.: Andrej Rubljov: film, ikon, történelem. Világosság 1973.X.
- Fazekas E.: Élmény és mitológia. Filmkultúra 1987/3. 3-14. p.
- Fényi A.: Az emberszeretet művésze. Pedagógusok lapja, 1973.IV.14.
- Fjodorov-Davidov, G.A.: Az Aranyhorda földjén. Bp., 1983.
- Florenszkij, P.: Az ikonosztáz. Bp., 1988.
- Font, M.: Oroszország története. Bp., 1997.
- Földes A.: Andrej Rubljov. Nők Lapja 1973.III.17.
- Gadamer, H.G.: A szép aktualitása. Bp., 1994.
- Gartner I.: Andrej Rubljov. Népszava 1973.III.11.
- Gerő L.: Régi orosz építészet. Bp., 1977.
- Gilson, É.: A középkori filozófia szelleme. Martonvásár, 2000.
- Gregor, U. és Patalas, E.: A film világtörténete. Bp., 1966.
- Grünwalsky F.: Andrej Tarkovszkij. Filmvilág XXX.évf./3. 2-6. p.



- Gubarjeva, O.: A Szentháromság ikonja. In: Óorosz irodalom és ikonfestészet. Szeged, 1999.
- Guerra, A.: Moszkvai levél: „Rubljov”. L’Unita 1969.V.09.
- Gyertyán E.: Pokoljárás és örömmóda. Népszabadság 1973.III.11.
- György I. és Neményi F.: Rubljov. Bp., 1973.
- Györffy M.: A mozitól a filmig és vissza – a hatvanas évek filmje. In. Nagy I.: Hatvanas évek. Bp., 1991. 51.-58. p.
- Győry E.: Andrej Rubljov. Rádió és Televízió Újság 1996.VII.01.
- Gyöző A.: A képzőművészet iskolája. Bp., 1941.
- Gyürey V. és Honffy P.: Mozgófénykép. Budapest 1984. 263-291. p.
- Hadzidisz, D.: A bizánci irodalom kistükre. Bp., 1974.
- Hegedűs Z.: Andrej Tarkovszkij. Filmkultúra 73/2. 52-65.
- Hartai L. és Muhi K.: Mozgóképkultúra és médiaismeret. Bp., 1998.
- Hruscsov, Ny. Sz.: A békés egymás mellett élésért. Bp., 1960.
- Hruscsov, Ny. Sz.: A személyi kultusról és annak következményeiről. Bp., 1988.
- Iglói E.: Az orosz irodalom kistükre. Bp., 1981.
- Iglói E.: Az orosz irodalmi múlt. Bp., 1988.
- Jagusztn L.: Világok és ellenvilágok az orosz irodalomban. Debrecen, 2002.
- Kádár Z.: Ókeresztény és kora-bizánci művészet. Bp., 1959.
- Karig S.: A bolgár irodalom kistükre. Bp., 1969.
- Király J.: Mágikus mozi. Bp., 1998.
- Kis T.: Marxista-leninista esztétika. Bp., 1973.
- Koncsalovszkij, A. és Tarkovszkij, A.: Andrej Rubljov. Filmkultúra 70/1. 88-111. p.
- Koncsalovszkij, A.M.: Andrejről álmodom. Filmkultúra, 90/4. 20-25. p.
- Kovács A. B.: Film és elbeszélés. Bp., 1997.
- Kovács A.B.: Tarkovszkij szellemi útja. Filmvilág. 1992.XII. 4-10. p.
- Kovács A. B. és Szilágyi Á.: Tarkovszkij az orosz film sztalkere. Bp., 1997.
- Kovács A. B. és Szilágyi Á.: Tarkovszkij az orosz film Stalkere. Medvetánc, 1985.
- Kovács M.: Szovjet filmesztétikai tanulmányok. Bp., 1971.
- Kovács M.: Vallomások és vélemények. Filmkultúra 73/2. 65.-84.
- Kozma I.: Andrej Tarkovszkij. Filmművészet ’80.
- Krausz T.: Oroszország története. Bp., 1997.
- Lawson, J.H.: A film az eszmék harcában. Bp., 1964.
- Lazarev, V.N.: A moszkvai ikonfestő iskola. Bp., 1983.

- Lazarev, V.N.: Bizánci festészet. Bp., 1979.
- Lazarev, V.N.: Középkori orosz festészet. Bp., 1975.
- Lazarev, V.N.: Rubljov. Bp., 1963.
- Lenin, V.I.: Lenin összes művei. Bp., 1975.
- Lepahin, V.: Az óorosz kultúra ikonarcúsága. Szeged, 1994.
- Lepahin, V.: Az ikon funkciói, az ikon szerepe az egyházi, társadalmi életben és a mindennapokban. Szombathely, 2001.
- Leyda, J.: Régi és új - Az orosz és szovjet film története. Bp., 1967.
- Lihacsov, D.Sz.: Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán. Bp., 1971.
- Loszev, A.F. és Sesztakov V.P.: Az esztétikai kategóriák története. Bp., 1982.
- Lotman, J.M.: Filmszemiotika és filmesztétika. Bp., 1977.
- Lunacsarszkij, A.V.: A művészet jelentősége kommunista szempontból. In. E. Fehér Pál: Lenin nemzedéke. Bp., 1977. 265-268. p.
- Macseret, A.: Film és valóság. Bp., 1973.
- Markó L. (szerk.): A film krónikája. Bp., 1995.
- Marx J.: Ami a film lehetne – Tarkovszkij művészetéről. Tükör. 1982.V.09.
- Maskovcev, N.G.: Az orosz művészet története. Bp., 1983.
- Medvegyev, R.: Hruscsov. Bp., 1989.
- Metz, Ch.: Válogatott tanulmányok. Bp., 1978.
- Molnár I.: Írások a szovjet filmművészetről. Bp., 1962.
- Nemes K.: A filmművészet fejlődése. Bp., 1979.
- Nemes K.: A mai szovjet filmművészet. Bp., 1969.
- Nemes K.: A kor kifejeződése Andrej Tarkovszkij műveiben. In. Gombár J. et al: A szovjet film hat évtizede. Bp., 1977.
- Nemes K.: A szovjet filmelmélet története. Bp., 1983.
- Nemes K.: Alekszandr Mitta, Gleb Panfilov, Andrej Tarkovszkij. Bp., 1977.
- Nemeskürty I.: A Rubljov-film nyomtatásban. Könyv Világ 1973.IV.
- Nowell-Smith, Geoffrey.: Oxford Film Enciklopédia. Bp., 1998.
- Papp Z.: Monumentális alkotás. Csongrád Megyei Hírlap 1973.IV.14. 4. p.
- Popova, O. és Szmirnova, J.: Az ikon. Bp., 1998.
- Pudovkin, V.I.: A filmrendező és a filmszínész művészete. Bp., 1965.
- Pribitkov, V.Sz.: Gondolatok a régi orosz festészetről. Bp., 1973.
- Rácz E.: Kizsi. Bp., 1978.
- Rácz E. és Ruzsa Gy.: Novgorod, Pszkov és az orosz Észak. Bp., 1981.

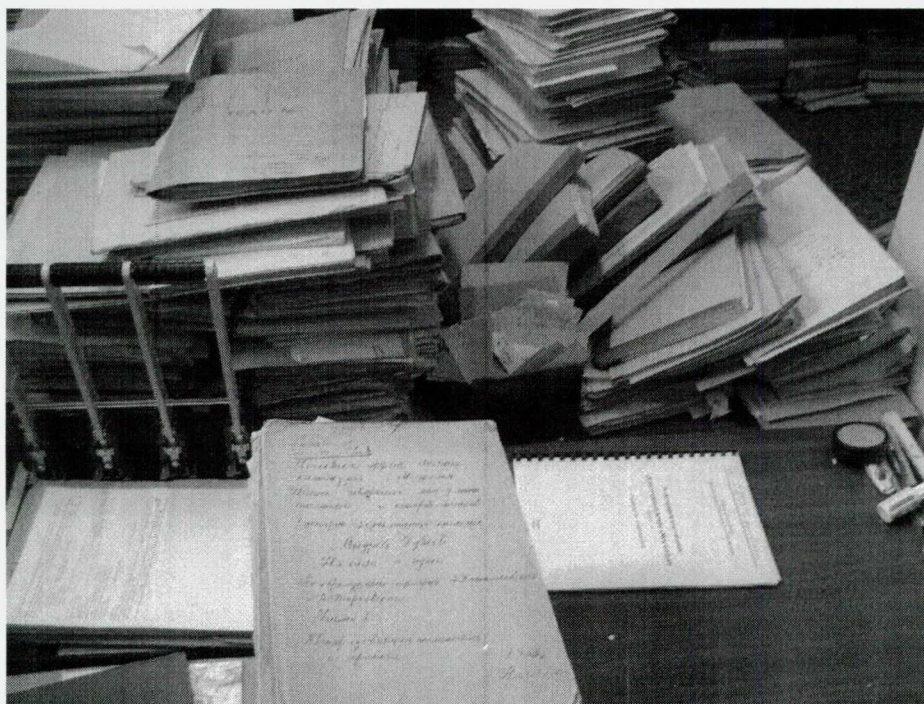
- Romm, M.: Jegyzetek a filmről. Bp., 1968.
- Ruzsa Gy.: Ikonok könyve. Bp., 1981.
- Sadoul, G.: A filmművészet története. Bp., 1959.
- Sas Gy.: Andrej Rubljov. Film, színház, muzsika 1973.III.17.
- Sas Gy.: Mozivilág. Szabad Föld 1973. III.25.
- Szalai A.: Hagymakupolák. Bp., 1995.
- Szekfü A.: Egy középkori festő XX. századi üzenete. Csepel 1973.IV.27.
- Szergejev, V.: Rubljov. Bp., 1987.
- Szolcsenyicin, A.: A Rubljov-film. Filmvilág 1989/5. 10-13. p.
- Sztolovics, L.N.: A szép kategóriája és a társadalmi eszmény. Bp., 1974.
- Sztrugackij, A. és Sztugackij, B.: Piknik az árokparton, Stalker. Bp., 1984.
- Szvák Gy.: A moszkvai Oroszország története. Bp., 1997.
- Takács I.: A jövő gyökérzete. Nagyvilág 1973/7.
- Takács I.: Andrej Rubljov. Pest Megyei Hírlap 1973.IV.04.
- Tapfer K.: „Tarkovszkijjal nem bántunk méltánytalanul”. Filmvilág 1989/5. 7-9. p.
- Tarkovszkij, A.: A megörökített idő. Bp., 1998.
- Tarkovszkij, A.: A nézővel való kapcsolatról. Filmkultúra 1975/1. 101-104. p.
- Tarkovszkij, A.: A szabadság eszméje. Filmvilág. 1987/3. 16-19. p.
- Tarkovszkij, A.: Előadások a filmrendezésről. Filmkultúra 1990/5. 3-9. p.
- Tarkovszkij, A.: Előadások a filmrendezésről. Filmkultúra 1990/6. 21-25. p.
- Tarkovszkij, A.: Napló. Bp., 2002.
- Tarkovszkij, A.: Profán szentháromság. Filmvilág 1989/5. 2-5. p.
- Tarkovszkij, A.: Zárszó. Filmvilág 1987/3. 20-23. p.
- Thurzó G.: Andrej Rubljov. Tükör 1973.III.27.
- Troszt T.: Tarkovszkij freskója: Andrej Rubljov. Somogyi Néplap 1973.VI.13.
- Uspenszkij, B.: A kompozíció poétikája. Bp., 1984.
- Uspenszkij, L.A.: Az ikon teológiája. Bp., 2003.
- Vanyó L.: Az ókeresztény művészet szimbólumai. Bp., 1988.
- Vanyó L.: Katekézis, költészet és ikonográfia a 4. században. Bp., 1995.
- Varga, Cs.: Film és story board. Bp., 1998.
- Vasas F.: Az ikonfestő. Hajdúbihari Napló 1973.IV.03.
- Veress J.: Kétszáz film. Bp., 1969.
- Veress J.: Tarkovszkij breviárium. Filmkultúra 1990/4. 25-26. p.
- Vorona, O.: Andrej Rubljov. Szovjetunió 1975.X.

**Zalán V.: Filmesztétikai ismeretek. Bp., 1985.**

**Zay L.: Az ikonfestő hallgatása és mondanivalója. Magyar Nemzet 1973.IV.04.**

**Zay L.: Andrej Rubljov. Filmművészet 1973/1.**

# Függelék





42  
В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ "ПРАВДА"

Копии: редакции журнала "Крокодил", Государственному Комитету  
Совета Министров СССР и Генеральной Дирекции киностудии  
"Мосфильм"

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА "КРОКОДИЛ"

Уважаемая редакция!

В № 7 Вашего журнала напечатана заметка А. Никольского, в которой он обвиняет киностудию "Андрей Рублев" за то, что она - то ли по преступному легкомыслию, то ли по злой небрежности - едва не сожгла знаменитый Успенский собор во Владимире. Вот как изображает дело А. Никольский:

"А недавно, второго сентября, они стали снимать исторический пожар 1410 года в Успенском соборе. Это нужно для картины "Андрей Рублев", которую ставит режиссер Тарковский. А как ты будешь снимать пожар без огня? Надо ведь поджигать, верно?"

Говорят, работники музея чуть не плакали, умоляя не пускать красного петуха на эту великую историческую ценность. Но пиротехники похмыляли, что они только подпустят чуть-чуть дымку, а настоящего огня не будет...

А тем временем накидали кинооператоры на крышу вымоченных палек и положили. Ходят, прицеливаются, а кинооператоры заглядывают и радуются, что горит-то уж очень хорошо.

А горит действительно лучше некуда. У палек температура больше тысячи градусов. Не успели оглянуться, как через железную крышу стропила занялись.

И начался второй исторический пожар - 1965 года. Суматоха поднялась еще больше. А режиссер Тарковский так расстроился, что в гостиницу убежал.

Тут, слава богу, пожарники вмешались. Приехало несколько машин, поставили лестницы, затянули наверх плашки, содрали часть крыши и лавой водой поливать. Работники музея опять чуть не плачут.



...ды, - говорят, - нам трески нужно зашить. Не знаете за-  
шить?

А пожарникам - что? Им главное - огонь потушить. Так и поту-  
шили. Однако трески остались, кажется, целы".

Что говорить, картина нарисована впечатляющая. А теперь о  
том, как в самом деле происходили съемки кинофильма "Андрей Рублев"  
и что произошло 2 сентября.

Отдавая себе ясный отчет, что съемки ведутся в непосредствен-  
ной близости от уникальных памятников русской истории и культуры,  
группа неустанно выполняла тщательно разработанные строжайшие  
правила противопожарной и иной охраны снимаемых объектов. На про-  
тяжении всех съемок по договоренности с начальником пожарной охраны  
города на рабочей площадке безвыездно дежурили пожарные машины.  
Перед началом съемки пожара директор группы <sup>и</sup> начальник пожарной  
охраны еще раз подробно проинструктировали пиротехников и пожарных  
~~специалистов своего дела~~ и лично проверили все ли меры приняты,  
чтобы обеспечить полную безопасность. И то, что во время съемок  
в руках пиротехника Маларова разорвалась дымовая шашка, - несчаст-  
ный случай, от которого нельзя уберечься никакими предупредитель-  
ными мерами. Все же дальнейшее показывает, что противопожарная без-  
опасность была действительно обеспечена. Часть горючего состава  
проникла сквозь крышу и загорелась ее обрешетка /а не стропила/,  
но пожар был тотчас же ликвидирован. Кстати, <sup>отца и брата</sup> с помощью пенных огне-  
тушителей - это было предусмотрено, о воде, которая <sup>якобы</sup> чуть было не  
залила трески Рублева, автор помнит исключительно ради драмати-  
ческого эффекта. К такого же рода художественным приемам следует  
отнестись и его заявления: "...трески остались, кажется, целы".  
Чтобы не сложилось ложного представления о масштабах "историческо-  
го пожара 1965 года", сообщаем, что была повреждена кровля /около  
10 квадратных метров/, которая была немедленно восстановлена за  
счет съемочной группы. Представитель Успенского собора в официальном  
письме заявил, что никаких претензий к группе не имеет.



Если бы А. Никольский, как это принято в советской печати, перед публикацией заметки проверил бы материал, послушал руководителей пожарной охраны города и <sup>и</sup> "обвиняемых" - кого-нибудь из съемочной группы, он, вероятно, убедился бы, что полученные им сведения, серьезно искажают истину. К сожалению, он пренебрег этим предостережением.

Нам близка и понятна забота А. Никольского о сохранности <sup>русской</sup> картин Успенского. Но он явно неудачно <sup>(Кому нужны на Руси национальные ценности?)</sup> выбрал "осквернителей". Если бы он поговорил с людьми, снимающими кинофильм "Андрей Рублев", он бы понял, что в коллективе, стремящемся воскресить средствами кино жизнь и творчество великого русского художника, увлеченном этой благородной задачей, - нет и не может быть места небрежному, халатному, не то что варварскому, как это выглядит в его изображении, отношению к драгоценным реликвиям нашей национальной культуры. Разве могут люди, не понимающие, какую величайшую ценность представляет Успенский собор, рублевские фрески, снимать фильм об Андрее Рублеве? <sup>его</sup> <sup>сильно это</sup> Что это будет за произведение? Главная цель - сделать доступным широкой массе <sup>наших</sup> зрителей творчество этого бессмертного художника, с максимальной правдивостью воссоздать эпоху, в которую он жил. Именно поэтому мы снимаем не в павильонах, а на натуре, именно поэтому мы <sup>хотим</sup> <sup>(да только не так, как фильм)</sup> показывать шедевры русской архитектуры рублевской эпохи. Идеино-художественные задачи двигают нами, а не коммерческие соображения, как изображает дело А. Никольский.

Горько и обидно читать, на страницах одного из самых массовых и уважаемых журналов заметку, в которой большой коллектив, занятый очень нелегким творческим трудом и живущий по тем же законам и правилам, что и любой другой трудовой коллектив, выглядит чуть ли не ватагой анархистов или башкибузюков. А. Никольский пишет:

"Спросите, кого больше всего боятся алашмисы и сузакальцы.

Они говорят так:

- Едва ли не татар было пустяком, если сравнить с нашествием



наработках. От тех можно было отказаться давно, а от этих никак нельзя".

А вот факты. Во время нашей работы, начиная с переселения, нам охотно и добросердечно оказывали помощь общественные организации и жители Владимира и Суздаля. К нашим нуждам были неизменно внимательны и председатель горисполкома тов. Масин, и директор Владимирско-Суздальского музея-заповедника тов. Аксенова. Местная печать регулярно и очень заинтересованно и доброжелательно освещала нашу работу. На вечера встречи жителей города с творческой группой зал в Доме партийного просвещения был переполнен. Надо ли говорить, как мы дорожим этим добрым отношением.

Как люди, причастные к искусству, мы понимаем, что <sup>Большая</sup> ~~очень~~ ~~важная~~ ~~задача~~ ~~нашего~~ ~~дела~~ ~~и~~ ~~мы~~ ~~замечаем~~ ~~А. Никольского~~ — явное сатирическое преувеличение. Но ~~как~~ ~~ради~~ ~~красного~~ ~~словца~~ ~~не~~ ~~стоит~~ ~~белое~~ ~~выдавать~~ ~~за~~ ~~чёрное~~.

По поручению партантиса и коллектива съёмочной группы кинофильма "Андрей Рублёв":

Режиссер-постановщик	А. Тарковский
Главный оператор	В. Соов
Директор картины	Т. Сгородникова
Парторг, режиссер	И. Петров
Протог	Л. Кизилова

29. 1-65.



## О Т З И В

о сценарии: А. Кончаловский, А. Тарковский. Начала и пути (204 стр.).

Сценарий посвящен жизни и творчеству А. Рублева, историко-художественный фильм на эту тему — дело нужное, по крайней мере, по четырем причинам.

Во-первых, народ должен знать, сколь глубоко давние истоки великой русской живописи и понимать ее художественную, общественную, социально-психологическую сущность.

Во-вторых, русское искусство долго находилось под эгидой церкви, потому существенно показать рождение и развитие русского гуманизма, который, вводя мыслящего и чувствующего человека в литературу и искусство, постепенно ломал церковный догматизм, сковывавший творческую мысль. Понятно, что такое раскрытие темы, расуя косную православную церковь в истинном свете, служит научному просветительству, умной и тонкой антирелигиозной пропаганде.

В-третьих, современные буржуазные идеологи с нарастающей прытью искажают прошлое России, отказываясь видеть народные, национальные, самобытные черты в ее культуре, возводя ее к рецепциям с Запада и из Византии; они отрицают творческое начало в русском народе, считая его забитым, пролизанным идеями покорности и всепрощения, способным иногда на бошакли слезой, разрушительной ярости. Понятна ценность изображения в живописных условиях таких вершин культуры как Рублев, Кремль, памятники новгородского зодчества и т.п., — символы



звучащих голосах людей, принадлежавших к истокам народного творчества. В условиях борьбы с идеологией антикоммунизма в сфере искусства, это дело большой политической важности.

Наконец, немаловажно показать угнетательскую роль Орды, разорение ее городов, надругательство над людьми, над творчеством. Фильм рисует Орду — иссушающую душу народа.

Все это делает сценарий актуальным и не только в его прямом просветительском смысле, но и в рамках современной идеологической борьбы с догматиками и новинистами, которые объясняют их выражением пресловутого "ветра с востока" Чингис-хана и его приемников и слугословят тех, кто на костях народов создал свою империю.

Вот почему работа А. Кончаловского и А. Тарковского заслуживает внимания и поддержки.

Сценарий на такую тему — разновидность художественной историографии; он может получить (как с тем свидетельствует заслуженная популярность фильмов о временах борьбы с немецким Орденом, Полтавской битве, восстании "Потемкина" и др.) неизмеримо более широкое распространение, чем научные и научно-популярные труды исследователей. Это обстоятельство повышает гражданскую ответственность сценаристов перед исторической наукой, перед искусством, перед народом.

В настоящем отзыве я останавливаюсь главным образом на коренной проблеме исторической достоверности сценария. Поскольку сценарий не фактологический, а художественно-исторический, естественно, что А. Рубин должен действовать в условиях, характерных для его эпохи. Если мы правы, что эта эпоха — эпоха демократизма, то должны ждать от сценаристов



решения труднейшей задачи: сочетания исторического и художественного обоснования образа А. Рублева.

Для оценки его исторической обоснованности отметим главные признаки, веки современной А. Рублеву эпохи. Он родился незадолго до Куликовской битвы, а умер в разгар четвертьвековой феодальной войны (1425-1453 гг.), принесшей победу централизаторской политике московского правительства; он - современник Грюнвальдской битвы - славной победы славян и литовцев над немецким Орденом. На годы жизни Рублева падают и другие события, в которых народ сказал свое решающее слово - достаточно вспомнить народные восстания в Москве (1382), в Новгороде (1418) и др. Под угрозой классовой борьбы крестьян и горожан феодалы укрепляли аппарат власти; размах антифеодальных восстаний толкал их на укрепление вооруженных сил - все это содействовало прогрессу страны; но все издержки этого прогресса ложились на плечи народа.

Церковь получила от Орды привилегии - гарантию неприкосновенности ее имущества и обрядов за то, что она возносит молитвы о ханах. Понятно, что официальная церковь вплоть до полного свержения власти Орды держалась осторожно, не уклоняясь впрочем и от славословия беспорочных побед Руси над Ордой, зарабатывая на этом моральный капитал. Вместе с тем, церковь приумножала свои земельные богатства и вела энергичную борьбу с государством, чтобы их сохранить. Простой народ не раз поднимался на церковников, с оружием в руках, захватывая церковные имущества, даже сокрушал иконы, церковь жестоко карала непокорных, подавляла еретическое возмущение народа.

Сценарий, посвященный А. Рублеву, должен быть пронизан



таинством эпохи. Не обязательно рисун все главные ее события, он должен быть точен, касаясь их, он должен художественно обосновать появление провозвестника возрождения России в ту пору, когда ее народ с мечом в руках еще только отстаивал свое право на национальное существование.

Сценарий хронологически ограничен 1400-1424 г.г. и разбивается на две части. Первая (до 1408 г.) посвящена юности героя, расцвету его дарования и творческому кризису, вторая - его возрождению к жизни и труду.

Рассмотрим как транзит сценарий главные элементы тогдашней общественно-политической жизни: трудовой народ, государственную власть, церковь, татарскую Орду. Затем сделаем общие наблюдения и выводы об исторической и социально-психологической обоснованности образа Рублева.

Народ - в центре сценария, где почти все происходит наяву. Это хорошо, ибо в народе - источник творчества, гуманизма Рублева.

Народ - носитель идеи национального освобождения, которое не за горами. В этом смысле символически уже пролог: после Куликовской битвы власть Орды еще держалась, как в седле татарина с проситым стрелой горлом. Народ уверен в недоглаголемости зга ("Тоска").

Народ - носитель социального протеста - в образах беглого бунтаря-смолянина, опасного для власти обличителя-скомороха ("Скоморох" "Тоска"), поддигателя ("Праздник"); порывы народных восстаний в Новгороде и Пскове достигают Рублева.

Народ-творец, умелец (пролог и части второй, "Сельские" "Колокола"). Тема социального и национального протеста



красоты, единства вообще, основной фон фильма.

Тематика этой темы углублена благодаря отвлеченному изображению политически раздробленной государственной власти, как один прекрасный истинной красоты ("Опота"), народу-эмигранту ("Оселенные"), народу-кочевнику ("Праздник"), народу, угнетенному Ордой ("Настоящие").

Крайне обогащает сценарий и верная оценка роли немцев, великих стачечников и угнетателей народа - монастырей. Народ страдает с голоду, в монастыри богатство ("Набье лето"), в них готов стол и дом проходившим, вроде Иришма; они ростовщики и биржевики. Словом это сочно и убедительно.

Кинофильм Орда - сила враждебная Руси, ее народу. Эта тема происходит от прошлого, через "Девичье поле" и разоренный Сталинград.

Оценка образа А. Русова - дело не простое. В исторической и искусствоведческой литературе можно найти множество разнообразных мнений.

Здесь представляется, что три момента должны учитываться при оценке этого образа.

А. Русов - многоаспектный человек идеями и творчеством, как создатель средств художественного обоснования социального мира и бытия в настоящем, в рамках угнетательского строя. А. Русов был человеком эпохи как создатель художественно-мысленного мира утопического бытия в будущем; простыми словами можно в его творениях источник самосохранения на земле, воды и огня в аду современного зла и насилия. Сам Русов был в чести и славе, творил по одностороннему взгляду власти, который был верен в правоту народа, черная в нем дискредитация.



Если по этим критериям судить о сценарном образе А. Рублева, то можно признать его большой творческой удачей. Сила именно в том, что в нем художественное и социальное обоснование образа совпадают, или, по крайней мере, сопрягаются, на разных этапах творчества иконописца.

Что видит А. Рублев в жизни? Несправедливость. Несправедливость церковной иерархии, разорительной власти, угнетательской бранны. От нее самое страшное - "снег в храме". Все это, по мнению сценаристов, повергло Рублева в отчаяние, вызвало творческий кризис: не в силах убедить людей в том, что они лгут, он бросает кисть.

Сценаристы решили и гораздо более трудную задачу, раскрыв духовное возрождение иконописца. Поверить этому возрождению помогают творческие споры с Феофаном, которые он вел еще в первой части, и запись антипода - в образе бездарного Кирилла, а, главное, сами произведения Рублева: ведь он ломает каноны и русские, и византийские, он - новатор - ищет доброго человека в иконе, очеловечивает церковный образ. Мало этого.

Если уже в первой части восприятие чувств Рублева основывалось на фактах, социально-значимых и веских, то во второй части этот, нарастающий боли мучительного безделья, угнетения и вражды человек проходит трудные ступени освоения в гуще народной жизни. Он видит протест и горе голодных мужиков и рождается человек при сердечном участии этих бедняков ("Белое лето"); он видит этот мир - дондальский, смехливый с иронией - в образах старшего поколения - крестьян, ремесленников, землемольных бунтарей ("Роско"); наконец жизнь становится для него с жизнью на дворе - молодцы, похвальные, ироничные.



постичками, - презминками отцов ("Толокня"). Рублев возрождается. Он нужен этим людям, которые верят в свое будущее, в будущее своих дел, в будущее страны. Таков сценарий А. Кончаловского и А. Тарковского.

Сценаристы весьма существенно переработали свое произведение по замечаниям консультанта. Сценарий был освобожден от элементов идеализации церкви, от социальной аморфности. В него были введены образы крестьян, бунтарей, исключены сцены народных бедствий от голода, углублена вся структура обоснования возрождения Рублева к творчеству, уточнена оценка роли Орда и т.п. Все это позволило спроецировать образ Рублева на достоверный общественно-политический фон и дать более правильную его историческую и социально-психологическую характеристику.

Необходимо, чтобы в процессе воплощения сценария в фильм его общественно-политическая суть, его социальные акценты остались неизменными.

При последнем чтении я отметил на полях рукописи еще несколько десятков мелких погрешностей (и два-три возможных сокращения - полностью - встреча Андрея с разбойником, недуг Кирилла, частично - пытка Патрикия и роды), которые могут быть исправлены в рабочем порядке. В целом, думаю, есть все основания рекомендовать этот талантливый сценарий к производству. Можно не сомневаться, что фильм по этому сценарию будет встречен с живым интересом и в нашей стране и за ее рубежами.

Доктор исторических наук - В.Т. Пашуто



1969/100/6-64

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественного Совета Первого творческого  
объединения по первому варианту литературного  
сценария "Страсти по Андрею" / "Андрей Рублев" /

Автор - А. Кончаловский  
Режиссер - А. Тарковский

Идея создания фильма об Андрее Рублеве, предложенную автором и режиссером и одобренную в свое время редакционным советом объединения, Художественный Совет считает целесообразной и заслуживающей всесторонней поддержки.

На примере одного из выдающихся людей русской истории и одного из величайших художников мира можно очень многое сказать народу. Не случайно ими Андрей Рублев стоит первым в списке о "монументальной пропаганде", подписанном И. В. Лениным в 1918 году.

В условиях, когда проблема эстетического воспитания народа и развития в широких массах культурных чувств встала как реальная практическая задача сегодняшнего дня - появление такого фильма может сыграть важную воспитательную роль. Прежде всего потому, что такое произведение способствует воспитанию и развитию чувства великих традиций народа, позволяющих его глубоким богатством, и глубоко впитанных новой социалистической культурой.

Учитывая массовость киноискусства, можно смело сказать, что один такой фильм способен дать людям больше знаний об этих великих традициях, активнее и чувственнее приобщить их к своей истории, чем сотни популярных лекций. А традиция, восстание которой является Андрей Рублев, не только благородна, но и особенно важна для сегодняшнего дня. Фигура А. Рублева, несмотря на то, что она отдалена от нас временем, особенно важна для осознания той непреложной истины, что великое искусство является только из органической связи художника с жизнью своего народа, что только тот художник, который впитывает жизнь своего народа и в большом и в малом, в радости и в страданиях, может сказать об этой жизни большое, чудное и необходимое для людей слово.



Сегодня, когда так остро встал вопрос о месте художника в строительстве нового общества, когда суровой и справедливой критикой подвергается всякая отрыв от жизни, уход в "журнализм", "эстрадизм" и другие враждебные нашей идеологии реакционные буржуазные течения, создатели такого "фильма, как "Андрей Рублев", показывающего реалистические традиции нашего искусства, - это дело чрезвычайно нужное и полезное. И не только потому, что здесь воздвигается памятник памяти Рублева, великого мастера, что такой фильм может хорошо послужить нам в борьбе за чистоту и реалистичность нашего современного искусства.

Важнейшим обстоятельством является то, что образ Андрея Рублева и эпоха, в которую он жил (это эпоха борьбы русского народа за свою независимость и объединение) - это условия создать фильм, воссоздавший былые традиции русского искусства в его подлинном смысле. В отличие от ряда буржуазских фильмов, сделанных в период упадка культуры и культуры искусства антидемократические тенденции, герои и сюжеты которых не царь и не полководец, а простой человек из народа, связанный с теми трудностями эпохи, они являются для нас великим нравственным идеалом. Появление такого "фильма о искусстве" это значит действительная и конкретно выраженная оценка, сделанная нашим искусством в настоящее время.

Все сказанное свидетельствует о том, что "фильм" "Андрей Рублев", автором его является не только талантливый, но и глубоко патристический человек, который ставит перед собой задачу, которую можно считать во всеоружии знаний и таланта с величайшей ответственностью.

В области художественного искусства "фильм" "Андрей Рублев" является достойным соперником, а может быть и победителем, в области живописи, скульптуры, архитектуры, литературы, музыки, танца, цирка, театра, кино, радио, телевидения, искусства в целом.

Наконец, в последние годы мы слышали много о трудностях, которые стоят перед нашим искусством, в частности о трудностях, которые стоят перед нашим искусством в области живописи, скульптуры, архитектуры, литературы, музыки, танца, цирка, театра, кино, радио, телевидения, искусства в целом.



что при отдельных мелких неточностях он точен в основных исторических контурах - это подтверждают в своих отзывах специалисты-исторы. А сценарий дает исторически верную, объективную картину жизни народа в ту эпоху. Это не "музейная" картина, не бутафорское изображение исторических событий и героев - за всем, что происходит в сценарии, ощущается горячая жизнь, живые люди. Средствами искусства авторы приближают к нам далекую эпоху, делают ее чувственно понятной.

Большая трудность возникала в работе над образом самого Андрея Рублева. Здесь авторов одстерегало немало опасностей. Легко было впасть в елейный тон, который можно встретить в литературе о Рублеве. К счастью, в сценарии Рублев - не монах, но лишен елейности. Это живой человек, порой резковатый и неудобный, но всегда целеустремленный и полный внутренней страсти. Его почти десятилетнее молчание после разгрома Владимира Татарами и русскими дружинами - это не стеснения, это гневный протест против варварства, измены, насилия, выливающийся в своеобразную форму.

Авторам удалось избежать традиционности и уже сложившихся штампов в изображении исторического героя. Он не вознесен еще при жизни на пьедестал, не вокруг него - некоего центра - кружатся земли и события. Рублев в сценарии все время как бы растворяется в народе и из народа возникает.

Но самая большая удача сценария в том, что Рублев действительно является здесь носителем нравственного идеала народа, близкого и нам. Рублев утверждает доброе начало в человеке, красоту людей, в которых он верит. Он утверждает возможность справедливой и гармоничной жизни на земле.

По ходу действия сценария внешние события и обстоятельства ставят Рублева как бы перед разрушением его идеала, его философии, но гениальность этого художника в том и является в том, что он сумел устоять перед разрушительным воздействием внешних фактов и начал дальше идти, веря в свой народ, в его нравственную и творческую силу.





Основным идейно-художественным замыслом сценария является человек, который пронес нравственный идеал своего народа через многие испытания, страдания с. о. и, воплотив в творчестве, передал грядущим поколениям.

Этот замысел решается авторами сценария сильно и смело. Сценарий делится как бы на две части: в первой из них как бы того постепенно непосредственная действительность разрушает нравственный идеал Рублева, а в эпизоде "Разгром Владимира" как бы достигает своей цели: гневный, разочарованный в людях, Рублев берет обет молчания и отрывается от творчества. Вторая часть сценария это обратный процесс: как бы в самом конце, народ возвращает Рублеву нравственный идеал, утверждает в нем, возвращает к творчеству. Торжествует высокое начало.

Время действия сценария охватывает больше двадцати лет. Он определяет и его сюжет, развивающийся в пятнадцати разрозненных эпизодах, отделенных друг от друга большим или меньшим количеством лет. Каждый из этих эпизодов написан с большой мастерством и глубоко впечатляет своей эмоциональностью, возникающей из чувственного, образного решения сюжетных линий перед авторами задач.

Сценарий уже существует как литературное произведение, но не ощущается в тонком понимании природы кинематографа - его кинематографическое видение и умение пользоваться кинематографическими средствами этого искусства, без которых нет хорошего сценария.

Такая сценария столь высокую оценку и одобрил его в основе, творческий Совет учитывает, что заслужил даже первый приз, представленный авторами, т.е. первый этап работы, который полностью еще не завершена и в лице Бюро продолжена.

В процессе обсуждения сценария было высказано не мало замечаний, советов и пожеланий. Речь шла и о подробностях сюжетных линий, о характере Рублева и о тонкой разработке его души, об эпизодах жизни, действиях и т.д. и т.д.

Культурный Совет не исключает авторам предоставляется и возможность и прийти к тому, что может быть на второй этап.



формы он слишком велик и в таком объеме /350 стр./ произведение не осуществимо. Это большой просчет в интересной и амбициозной работе. Здесь необходимо точно выверять соотношение частей и целого. Трудность заключается в том, что на протяжении пятнадцати эпизодов не может быть механически исключена из сценария без ущерба для развития внутренней логики этого произведения, а следовательно его смыслового наполнения. Поскольку авторы сами чувствуют и понимают это, можно надеяться, что они найдут и пути к решению задачи.

Все же подтверждая свою высокую оценку того, что уже сделано в сценарии, Художественный Совет предлагает авторам сдать выработанный и сокращенный вариант не позже 20 марта с.г.

\* января 1968 г.

Председатель Художественного Совета  
Первого творческого объединения  
киностудии "Мосфильм"

/ Г. АЛЕКСАНДРОВ /



1973/100/6-8

Генеральному директору киностудии "Мосфильм"

тов. СУРИН В.И.

Директору УТ Творческого объединения

тов. ДАНИЛОВ П.М.

Обсудив всесторонне все замечания в адрес первого варианта этой картины со стороны Художественного совета объединения, редсовета и генеральной дирекции и коллегии по художественным фильмам при Комитете по кинематографии, группа пришла к выводу о необходимости внести определенные поправки в работу над окончательным вариантом фильма. Нам, кажется, что бесконечные обсуждения уже принятого в Комитете фильма сильно затрудняют работу над окончательным монтажом картины, ибо в последние дни многие замечания либо противоречат ранее сказанному, либо повторяются, несмотря на невозможность их выполнить в ущерб для художественного качества фильма, либо в политическом плане противоречат смыслу его построения и драматургии.

Из 23 пунктов поправок, предусмотренных коллегией при Комитете кинематографии были выполнены 21, кроме этого группа по собственной инициативе увеличила их на 15. После последнего обсуждения Генеральной дирекцией совместно с Худсоветом объединения к этим поправкам были добавлены и многие новые.

Перечислим основные из них:

1. Переделываются титры. Они станут черными на белом фоне.
2. Из пролога картины выброшены кадры пробега толпы за мушкетером и в этой сцене подрезаны кадры полета на шаре.
3. Сокращена и показана отраженная смерть летуна в финале картины.
4. Выброшена сцена ухода Андрея, Даниила и Кирилла из Троицкого монастыря по причине неясности сюжетного хода и ее статистического несоответствия в последующие кадры жизни на поле.
5. Выброшена половина диалогов ИИТ из сценария. Пересмотрен текст сценария.



6. Стали короче некоторые кадры внутри эпизода. В частности, сцена на драке под дождем пьяных мужиков.
7. В эпизоде первой встречи Феофана с Кириллом изъята сцена призыва служки, затигивающей и без того длинный разговор между монахищами.
8. Сокращен кадр казни и перемонтированы финальные кадры сцены.
9. Сокращен текст «писания», существующий как внутренний монолог Кирилла в сцене приглашения Феофаном в Москву Андрея Рублева.
10. Сокращена сцена с гошом в эпизоде приглашения Андрея в Москву.
11. Сильно сокращена и переозвучена сцена Феофана, Андрея и его ученика Чомы в весеннем саду.
12. Решено после эпизода ухода Кирилла из монастыря добавить надпись: СПОР, которая бы дала бы слишком громоздкую новеллу ЭЮАН ПЕК на две, облегчив восприятие ее зрителем.
13. Уточнен монтажный переход к сцене "Голгофа", делая при этом построение его в виде фантазии Андрея. Переозвучен и сокращен текст Андрея во время этого эпизода, отчего новелла, почти еретические мысли его становятся более ясными.
14. Сокращен эпизод расправы над язычниками в новелле "Праздник".
15. Выброшена сцена в Успенском соборе из новеллы ОТРАЖЕНИЕ СУДЬБЫ, повторяющая эпизод спора Андрея с Даниилом на греческом поле.
16. Выброшен внутренний монолог Андрея при переходе с этой сцены на эпизод ОСЛЕПЕНИЕ, ради уточнения психологического состояния Рублева.
17. В двух местах сокращена сцена ослепления.
18. Принципиально переделано появление дурочки в Успенском Соборе.
19. Выброшено в этой новелле повторение ретроспекции, связанной с ослеплением мастеров.
20. Новелла НАБЕГ перемонтирована более плавно и динамично. Также выброшена горькая королева.
21. Второе сокращен план умирающего Петра.
22. Выброшены несколько планов, проскоков и кадр лошади, за счет которой, привязан иппичарь Патрикей, замученный татарами.
23. Из трех ретроспекций малого князя оставлены только две, также сокращение, в основном за счет сцены "Драка князей".
24. Подрезано начало сцены Андрея с Феофаном в сожженном Троице-



на соборе.

25. Эта сцена переозвучена с целью сокращения текста и его уточнения.

26. В новелле МОЛЧАНИЕ / вместо бывшего названия ЛЮБОВЬ / выжжены некоторые планы за счет другого построения всей новеллы.

27. Сокращена драка собак.

28. Выброшен просянок татар, увозящих курочку.

29. В новелле КОЛОКОЛ сокращена сцена вторичного появления окомороха в фильме / танец у костра/.

30. Выброшен так называемый "сон" Бориски.

31. Сокращена сцена "обколка формы колокола."

32. Переинтитурована пауза перед ударом колокола.

33. Выброшены ненужные, утяжеляющие картину, куски хоровой певчих.

34. Выброшен из I-й серии кусок воспоминаний Андрея, связанного с дождем и эпизодом о окоморохе.

35. В новелле сокращены планы мизансцен, требующих объяснения задумкой.

36. Сокращены кадры татарчонка во время удара колокола.

Таким образом, монтажные склейки по всей картине, что тоже является определенным сокращением.

В результате, если первый вариант фильма был 5.342 метра и шел 3 часа 27 минут, то сейчас он составляет 5.250 метров и занимает часа 18 минут.

Второй вариант сокращен на 390 метров, или 14 минут.

Безусловно эти сокращения и редактирование фильма, мы считаем, что группа к. пересдачи готова и что дальнейшие сокращения ничего кроме ухудшения качества картины не дадут.

Таким образом, творческая часть группы не имеет возможности вести работу по сокращению с уверенностью в том, что в процессе ее конструирования и построения отдельных эпизодов не начнет противоречить задумке фильма, достаточно хорошо принятого на комиссии по определению качества.

РЕЖИССЕР

*А. Маркович*  
А. МАРКОВИЧ



1969/100/6-81

О Т З И В

51

Я ознакомился с сценарием фильма о Рублеве А. Гардиковского и А. Кончаловского и имел с его авторами беседу по поводу задуманного ими фильма. По их замыслу фильм этот должен быть не научно-документальным, а художественным и вместе с тем служить широкому кругу зрителей в качестве введения в понимание жизни и творчества великого русского художника. Мне представляется, что замысел интересный, серьезный. В процессе его осуществления в него должны быть внесены отдельные поправки и уточнения. В наши дни когда наше современное искусство призвано опираться на традиции русского народного творчества создание подобного фильма следует признать особенно своевременным.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

профессор доктор

*М. М. Мухоморов* / Мухоморов

10. I 1963





1970/100/6-78

4 лист

5

РАСШИТРЕННО ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА ПО КИНОИЗДАСТВАМ  
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

ТОЛ. НАЗНАЧЕНИИ В.М.

Киностудия "Мосфильм" министерством произведена дру-  
жеского производственного фильма "НАЧАЛО И ПУТЬ" /Андрей Руденко/.  
Просмотрев весь материал, мы пришли к выводу, что название  
фильма "Начало и путь" не в полной мере не соответствует его со-  
держанию.

Название этого есть фильм, в жизни В.М. Ленинца, который на-  
зывается "Начало и путь".

Обсудив этот вопрос с Главным директором киностудии "Мос-  
фильм" просит изменить название фильма "Начало и путь" на новое  
название "Страны по Андрею".

ГЛАВНЫЙ ДИРЕКТОР -

В.СУРИН.



В редакции газеты "Известия"

В газетах имеется сообщение о том, что в Суздалье и Владимире снимаются эпизоды для фильма "Андрей Рублев". А вот "комментарий" к этому. Пишет моя добрая знакомая из Владимира: "Снимают теперь здесь для кино "Рублева" и с теми же самыми ненужными сценами, что неприятно ходить и слышать. Например, обливают извоза корову керосином и зажигают, представляют еще как животное мучается, бежит в огне, мучит. Но же делают и с лошадьми. Неужели так надо? Ведь люди смотрят, но многие и возмущаются".

Действительно, это ведь татарские орды сжигали живых, а тут сжигают живых животных-.... работники кинофильма!!! Как говорится - дельные ехать некуда... На глазах у Владимира или даже в лесу - но живьем сжигать животных! И по ним что? Для "реализма" фильма о величайшем гуманизме земли русской Андрея Рублева! Ведь это же просто профанация его имени!

Прому - вмешательство в это пустое учительство, и к тому же совершенно ненужное, - животных и научные исследования хоть капельке человечности, пусть они оставят в покое и тех неповинных коров и лошадей.

Рига, профессор Латвийского  
государственного уни-  
верситета

И.Темникова

9/IX-65.

г.Рига, Правос II  
корп.22 кв.28  
И.С.Темникова

Верно: Темникова



№ 207 \* 1-й класс 6<sup>1/2</sup>

О выполнении в режиссерской разработке дуэтно-уэтного фильма "Начало и путь" со стереофоническим звуком

На основании постановления Совета Министров СССР от 14 января 1961г. № 130 и в соответствии с утвержденным Государственным комитетом Совета Министров СССР по кино, телевидению и радиовещанию (письмо от 24 апреля 1961г. № 15-6/467), а также предложениями высшего творческого объединения, -

#### П Р И К А З Ы В А Ю:

1. Промопутки с 15 мая 1964 года в разработку режиссерского сценария фильма "Начало и путь".

2. Режиссерский сценарий представить на утверждение председателю ЦТ творческого объединения к 20 августа 1964г.

3. При разработке режиссерского сценария учитывать:

а) из общей длины

1-й серии - 2000 экз. метров  
2-й серии - 1500 экз. метров

б) Количество объектов - 50

в том числе:

1-го декораций и декораций на натуре - 18

2-го объектов на натуре без декораций - 31

3-го декораций и натуре - 11

г) 1-го экспозиция - 3  
2) Различные групповые и массовые - 12 экз. ч/д.

4. Вид фильма - стереоформатный, цветной или черно-белый, черно-белый, с цветной прокаткой и дублированием звука. Передача на экран 30 мая 1964г.

5. Разработку режиссерского сценария поручить:

режиссеру-постановщику	- Гурьянову Л.А.
главному оператору	- Леонову Л.А.
художнику-постановщику	- Чернышину Л.А.
директору картины	- Степанову Л.А.



6. Сделать оценку метода умножения разработки  
в плане всех рудных.

7. Разработать таблицу в период разработки ра-  
боты и таблицы проекта. Внести в таблицу данные,  
которые должны быть в таблице.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР

А.Суров

*В.И.Канун*



1973/100/6-2

ИНФОРМАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ  
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

КОМ. РУБИНОВ А.Д.

Это письмо - результат серьезных раздумий по поводу моего назначения как художника и глубокой горечи, вызванной необоснованными нападками как на меня, так и на наш фильм об АНДРЕЕ РУБИНЕ.

Более того. Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее, как травля. И только травля, которая, причем, началась еще со времени выхода моей первой полнометражной картины "ИВАНОВО ДЕШЕВО".

Мне известно, конечно, что успех этого фильма среди самого зрителя, был практически сорван намеренно и что до сих пор о целостности, которая не может не вызывать недоумения, на фильм этот при каждом более или менее удобном случае. Вы Александр Владимирович приносите цитаты - "нигде/там". И только цитаты, потому что ни аргументов, ни серьезных оснований влад за этим не следует. И не стоило Вас заверять, что ИВАНОВО ДЕШЕВО не имеет ничего общего с панагием. И он мог без труда доказать это в разговоре, если бы не был уверен, что своим собственным мнением, мнением автора фильма никто не только не интересуется, но которым просто пренебрегают.

Атмосфера же в нашу попалась автору Рубина в результате спровоцированной кем-то статьи, которая была помещена в Вечерней Москве - статьи, вызвавшей возмущение - и в результате следующих за ней событий, настоящим чудовищем по



освободившей от несправедливой тенденциозности, что я немедленно обратилась к Вам, как к руководителю за помощью и прошу Вас сделать все, чтобы преградить эту беспрецендентную тропу.

А то, что она оупустует доказать нетрудно.

Вот ее этапы: трехлетнее сидение без работы после фильма "Иваново детство", двухлетнее прохождение сценария "Андрей Рублев" по бесконечным инстанциям, и полугодичное ожидание оформления сдачи этого фильма и отсутствия до сих пор акта об окончательном приеме фильма, и бесконечные и поныне приписки, и отмена премьеры в Доме кино, что лишь усугубило незагоревшую обстановку вокруг фильма, и отсутствия серьезного НАПРЯТАННОГО ответа в Вечерней Москве, и странная уверенность в том, что именно противники картины выражают истинное, а не официальное и ней отношение - хотя Вам известно, конечно, об обсуждении Рублева на коллегии при Комитете, в котором задушенные и задуманные деятели советского кино весьма недвусмысленно и единодушно высказались по поводу нашей работы и о ее значении для нашего кино.

Но оказывается их мнение не имеет для Вас значения. Успех фильма на премьере в Доме кино тоже даст мне все основания на веру в самый серьезный успех его среди зрителей нашей страны, хотя вопреки всем этим фактам опять-таки распространяется странная версия о том, что Рублев в прокате успеха иметь не будет. За кого же мы считаем нашего зрителя? - А в зависимости от удобства - когда нам это выгодно - то зритель и умный и интеллигентен и способен понять и заинтересоваться новыми и серьезными проблемами, которые затрагивают наши фильмы - когда нам это невыгодно, то зритель представляется нам и недорослем и неготовым и неспособным оценить прогрессов культуры в нашем кино.



10.  
Далее. Мы с Вами во вполне дружеской атмосфере разработали программу работ над окончательным вариантом картины, все Ваши предложения были мною учтены, мы заверили друг друга в общем удовлетворении, связанном с этим последним этапом работ над фильмом, что было зафиксировано в документах, подписанных как Вами, так и мной, как вдруг, к моему глубочайшему недоумению, я узнаю в том, что Вы, если я не ошибаюсь, аннулируете документы о правках фильма.

Есть, конечно и те зрители, которым фильм не нравится, но Вам то — и Вы говорили мне об этом — фильм нравится / при условии данных Вами поправок, которые я сделал /.

Почему же все так происходит? Не хотите же Вы при помощи поправок, которые дополнительно и неожиданно для всех дадут мне ГРК, примирить сторонников и противников фильма? Вы отлично знаете, что примирение это невозможно! Да и разве споры вокруг картины не свидетельствуют о ее значительности и интересе, который она вызывает?

Теперь о последнем ударе, в целях неприятностей и раздуваемых прищипок к фильму — о списке поправок, которые дал мне ГРК.

Вы, конечно, знакомы с ним. И надеюсь, что Вы понимаете, что грозит фильму при условии их выполнения. Они просто делают картину бессмысленной. Они губят картину — если угодно. Это мой глубочайшее убеждение.

Вы, как сторонники фильма, должны мне помочь.

Я не буду перечислять их. Я только попытаюсь сформулировать бесприщипочность этого списка поправок.

Об этом пресловутом "натурализме", извините за напоминание.

Вы. Броненосец Потемкин с чудыми в море, колесной с мидель-



...и, с выходящими глазами, рваной на односторонней ластинке, с  
маленьким прыжком по ее ступенькам. Фильм "РАДУГА" - Доникого, сже-  
го и талантливое кинопроизведение - вспомните его! Фильм "СОН", Ар-  
сен - вспомните его, когда она обманута, с петлей на ее локте и  
мату. Вы фильм "Она защищает Родину" - там ребенок бросает под  
танк. Существует много фильмов в которых гибнут люди разными спосо-  
бами. Так почему же в тех фильмах это можно, а в этом нельзя?

Вспомните "Семь" - Доникого со своей с обманутой женщиной в  
месе. Сцену из фильма "Тени забытых предков" с обманутой. Снять -  
там можно - мне не пад. Хотя я не знаю ни одного зрителя, который  
не был бы тронут напуганностью и красотой этого очень важного для  
фильма - эпизода.

Идея нашей картины выстраивается окончательно, не удержи-  
тельно. Поэтому все его компоненты не случайны! Они являются нераз-  
рывной цепью. Гуманизм нашего фильма проявляется не лобово. Он - резу-  
льтат конфликта трагического со светлым, гармоничным. Без этого  
конфликта гуманизм не докажем, а риторичен и художественно необо-  
добен, мертв.

Обратный, невидный подход к снимку нашего фильма подо-  
бен требованиям созерцательного искусства можно считать не него чер-  
ные кусочки, которые людям осматривают его вкуч, для того чтобы  
"изправить" произведение. Но если их читать - рухнет экран, все  
кусочки это по закону контраста отбрасывает светлые, чистые тона де-  
талью целого.

Потом - жажда. История русского XIV - XV века постро-  
ена на контрасте напуганности о жестоких временах, напуганности. Там-  
но на этом фоне мы можем видеть ее развитие как трагический на-  
фильм, который играет в Рубине. Не надо, то что есть в нем -



5.  
лашли в море, по сравнению с потонувшей картиной того времени. Ни  
даже иногда прибегаем к необходимости напомнить зрителя о мрач-  
ности этой эпохи. Стоит только перелистать исторические труды!  
Историки-консультанты не только не смогли упрекнуть нас за нару-  
шение исторической истины, а и восторженно поздравляли нас с тем,  
как мы деликатно справились с этой задачей.

Нет слов, чтобы выразить Вам, то чувство затравленности и  
бессилия, причиной которого явился этот маленький список по-  
правок, призванный разрушить все, что мы сделали с таким трудом за  
два года.

Тенденциозность этого документа настолько очевидна каждому,  
что кроме недоумения вызвать никакого другого чувства не может.  
Он не случаен. Он последнее, крайнее проявление той травли, которая  
очевидна, ни на что не похожа и не оправдана.

Вы понимаете, конечно, что я не могу пойти на эти чудовищные  
безграмотные требования и убить картину; никогда еще ГРК так не  
самоустраивалась, а это признак несобъективности ее требований и  
предвзятости по отношению к нашему фильму, что уже просто недопу-  
стимо. Еще Ленин писал в свое время о цензуре. Он говорил и с  
уважением говорил о ней, как об общественном органе, призванном  
охранять наш репертуар от парноградки и контрреволюции. А уж в  
этом то нас упрекнуть никак нельзя! Это было бы самым диким.

А почему ГРК считает возможным основываться на предвзятом  
мнении и погрязать во вкусовщине, вопреки своим определенным и  
четко сформулированным функциям, и понятия никак не могу и себе  
сказать это только как преднамеренный наезд, выходящий за рамки  
справедливости и здравого смысла.

А наша смелость назвать себя художником. Более того — са-  
мым художником. Наша душевная закованность мучит нас от са-



для меня, что является и проблемой и формой. Я стараюсь познать. Это  
 всегда трудно и часто конфликтно и неприятно. Это не даёт  
 возможности тихонько жить в тихой и уютной квартире. Это тре-  
 бует от меня мужества. И я постараюсь не осматривать Виски наизусть в  
 этом смысле. Но без Виски жизни мне будет трудно. Дано правильно  
 сказать некий оборот в том смысле, что дружественная атмосфера  
 по поводу картины дано уже приняла форму - простите за повторе-  
 ние - организованной группы.

С уважением --

А. ТАРИНСКИЙ .

января 1967г.



